

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOME
XX
1983

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTERESCU

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ALFRED HOFFMAN

GEORGE LITTERA

IRADU POPESCU

FLORIAN POTRA

ION TOBOȘARU

ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

MIRCEA VOICANA

ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secrétaire de rédaction:

COLETTE GHIMPEȚEANU

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE CINÉMA paraît une fois l'an. Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « ILEXIM » — Serviciul Export-Import-Presă, P.O. Box 136—137, télex 11226, str. 13 Decembrie 3, 79517 București, România, ou bien à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, livres et publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction ; 196, Calea Victoriei, 77104 Bucarest, c.p. 22—129, tél.50.56.80

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 București, tél. 50.76.80.
ROMÂNIA

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XX, 1983

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE ET THÉORIE DE LA MUSIQUE, DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA

TITUS MOISESCU, Turning to Account the Byzantine Music Treasure lore in Romania	3
LUCIA ALEXANDRESCU, La musique chorale roumaine dans le contexte de la vie musicale des années '30	11
GHEORGHE FIRCA, L'analyse musicale envisagée dans la perspective de la systématique	15
SIMION ALTERESCU, Le théâtre d'avant-garde. Conceptions théoriques et activité créative en Roumanie au début du XX ^e siècle	21
MARIA VODĂ CĂPUȘAN, Lucian Blaga et le modèle réflexif du drame	35
ION CAZABAN, La scénographie de Paul Bortnovschi	43
MIHAI FLOREA, L'accueil en Europe du théâtre de Vasile Alecsandri	53
ION TOBOȘARU, La haute prise de conscience du film roumain contem- porain	59

NOTES ET DOCUMENTS

MEDEEA IONESCU, Ceremonials, Entertainments, Performances and the Romanian Society in Lagarde's and Wilkinson's Writings	69
ELENA ZOTTOVICEANU, Une correspondance inédite et quelques épisodes concernant la première de l'opéra <i>ŒDIPE</i> d'Enesco	75
EMILIA COMIȘEL, La correspondance de Constantin Brăiloiu avec Milica Ilijin	87
MARIN BUCUR, Une correspondance inédite : lettres de Louis Gillet à Marthe Bibesco (1940—1941) (II)	97

CHRONIQUE

Journées de Travaux à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest (édition '82)	
(<i>C.I.</i> et <i>R. Th.</i>)	103
Présences roumaines à l'étranger en 1982	104
● Musicologie (<i>El. Z.</i> et <i>A.Ş.</i>)	104
● Cinéma (<i>M.C.</i>)	105

COMPTES RENDUS

MARIA VODĂ CĂPUŞAN, <i>Despre Caragiale (Ileana Berloga)</i>	107
* * * Collection IZVOARELE MUZICII ROMÂNESCŢI, vol. I et II, éditeur : Pr. Gheorghe Ciobanu (<i>Elena Zottoviceanu</i>)	108
MANUELA CERNAT, <i>A Concise History of the Romanian Film (Cristina Corciorescu)</i>	109

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE ET THÉORIE DE LA MUSIQUE, DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA

TURNING TO ACCOUNT THE BYZANTINE MUSIC TREASURE LORE IN ROMANIA

Titus Moisescu

Byzantine music in Romania was a reality, being a constituent part of the artistic and cultural past of this country; it was maintained, developed and transmitted to the coming generations in a traditional spirit, by Romanian psalm-readers and psalm singers, experts in the chant and in the neumes. These people founded and organised schools of church-singers, attached to the most important monasteries — such as, the School of Neamț, and the School of Putna, both known since the 15th century, or the School of Șcheii Brașovului (Șchei, a district in Brașov town) and others.

When speaking about the musical, artistic and cultural past of the Romanian people, one must always have in view the three great veins, the three great musical fields that are part and parcel of the Romanian people's spiritual structure: the *folk music*, whose origins are lost in the mist of time, the *Byzantine music*, which has come to this country as cultivated, as "professional" music even, together with the adoption by the Romanians of the Christian faith, and the *linear music*, the "European" music, as the great Romanian psalmists, Macarie the Hieromonk and Anton Pann, used to call it (known also as "western" music) — developed first in the west of Romania, i.e. in Transylvania, (beginning with the 15th century) and later generalized throughout the Romanian lands. All these three branches of the Romanian musical art co-existed throughout centuries along parallel, but clearly different paths guarding the gates of our culture to this day; they have characteristics of their own, their own foundations, making up, however, a unitary whole, which may be termed generically "the treasure lore of Romanian musical culture", "the Romanian musical heritage".

If folk music was preserved and transmitted chiefly through oral way, our ethnomusicology identifying it in MSS only in mid 17th century, (in the so-called *Codex Caioni* compiled by the Romanian composer Ion Căianu-Caioni — in 1652), the Byzantine and the linear music can be traced back to far remoter periods, our libraries and collections conserving a lot of MSS of ancient Byzantine music (11th — 18th cc) and a lot of scores of linear music, in various tabulatures and

printings (the earliest dating from the 15th — 16th cc). These constitute a true national musical patrimony, a precious repository of ancient art, certifying the presence of cultural forms on the territory of this country since the remotest times, forms that have continued to develop under the most varied aspects.

As known, the Byzantine music MSS contain the Orthodox church chant practised according to "the ancient system" (based on the neumatic notation used until 1814), and to "the new, modern, system", due to Chrysanthus of Madytos (in use after 1814 to this day in the Romanian Orthodox churches). In order to get an insight into the structure of this music, into its origins and the way it was used for more than five centuries by Romanian liturgical practice, and define its particularities, and area of circulation within the most important monasteries and schools, we must study the MSS extant in Romania, and draw the right conclusions thereof.

By their content and spreading, the Byzantine music MSS represent the most valuable evidence of an old Romanian cultural tradition. However, it is only in the past twenty years that musicians, linguists and historians began taking an interest in them. Indeed, there are a lot of linguistic, to say nothing of musical problems, that could be answered properly by studying these manuscripts. In the last instance, it is only the difficulty

of deciphering their music that discouraged people willing to devote their energy to this study. Therefore revaluating this artistic heritage of old Romanian culture means placing it at the disposal of all people interested in these matters.

There are more than 250 MSS of ancient Byzantine music in Romania, disseminated in various public libraries or private collections¹. Most of them were compiled in our monasteries, by psalmist transcribers, identified through their colophons and marginal inscriptions, or anonymous persons. Other MSS were brought by monks, priests, travellers and other people coming from Constantinople, Thessalonica, Athens, Mount Athos or other great monastic centres of Byzantium. These books started being used for the singing in the lecterns, becoming valuable sources for the compilation — in a kind of “chain reaction” — of new MSS in the form of “anthologia” (known in the west under the name of “aklouthiai”)².

Due to the pens of the Romanian psalmist transcribers, some musical MSS circulated abroad and were discovered in the libraries of Moscow, Sofia, Leipzig, the Island of Lesbos (Leimonos), Copenhagen, London, Janina, Macherà (in Cyprus) and so on³.

The Byzantine music MSS extant in Romania are interesting not only for the Romanian culture, but also for that of the countries having assumed the Orthodox liturgical practice. The musical content of these MSS originates in the Byzantium spreading in the course of time to nearly all the Orthodox people. In this way, Byzantine music reached the most distant Orthodox centres in a unitary form, following the musical score and literary text, already traditional, to the letter. The Romanian princes, and the heads of churches felt the need to be in permanent touch — especially on the cultural-artistic plane — with the Byzantine civilization. The Romanian-Byzantine relations were direct and close, rich evidence in this respect being provided by the documents referring to the donations made by the Romanian princes and boyars to Byzantium and to Mount Athos. Even after the Turks’ had settled in the Balkan Peninsula, the Romanian princes continued to favour the penetration of the Greek-Byzantine civilization in the territory of their coun-

tries, being more than once constant allies of the Byzantine emperors. After the fall of Constantinople, the Romanian princes considered themselves to be the successors of the Byzantine power. Quite relevant in this respect are the opinions expressed by the great Romanian scholar Nicolae Iorga: “Byzantium, together with all it represented as type of civilization, embodying the Hellenic intellectual heritage, the Roman law, the Orthodox faith and all that it stimulated and preserved in matters of art, did not disappear, as indeed it could not disappear with the successive fall of its three capitals: Constantinople, Mistra and Trebizond... Many new things will thus come to the fore but, deep down, it is only the unflinching Byzantine continuity that lasts”⁴. Although the historical age of Byzantium had come to an end in May 1453, a “Byzance après Byzance”, as Nicolae Iorga said, continued to exist, being transplanted, on the cultural-artistic plane, to the Romanian countries, as well. This is why we refute the view which associates the end of the historical epoch of the Byzantine empire with the end of Byzantine art, distinguishing artificially between the Byzantine art proper and the post-Byzantine art especially in what concerns the art of music, an art which, in point of notation and repertoire (structure and creations), continued for a long time along traditional lines. The musical creations of some great Byzantine masters, like Glykys, Koukouzeles, Kladas and others, written in the notation of the 14th — 15th centuries, were taken over chiefly in the 16th — 17th century MSS and even in the 18th century ones. To these were added the creations of new composers, who followed the ancient system of notation of their predecessors, in the style and form of Byzantine art. Of course, in the structure of this art new elements did appear owing mainly to the influence of the peoples coming successively in touch with the Byzantine music, but these elements did not alter it; it went on being Byzantine, i.e. the same art as that practised once in Byzantium. Tradition was a factor of the utmost importance for the transmission of music, and this made psalmists observe it in the strictest way out of respect for their predecessors’ art. One could even say

that nobody ever attempted to modify the works transmitted through the MSS; all was most piously preserved as an expression of a high spirituality of divine origin. New works were evidently created, but all were pervaded by this spirit, by this respect for the predecessors' outlook. Semiography remained the same, as for centuries the ancient neo-Byzantine notation maintained its initial structure. The few signs added belonged mostly to the interpretative-ornamental (cheironomic) field and far less to the diastematic (intonational) one.

The Romanian MSS are quite relevant in this respect, preserving the music of Byzantium in all its purity, both as concerns the neumatic notation and the writing of the literary text under the neumes. This music, composed by the great Byzantine masters known from many MSS, is identically reproduced also in the 15th – 18th cc Romanian MSS. To it were added the works of Romanian psalmist composers – Evstatie the Protopsalmist of Putna, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica and others (15th – 16th cc), Callistus the Hieromonk, the protopsalmists of the Bucharest Metropolitan See (17th century), Filothei sin Agăi Jipei, Șerban, Ioan sin Radului Duma Brașovean, Constandin, Mihalache Moldovlahu, Naum Rimniceanu, Iosif from Neamț Monastery, renowned 18th-century psalm singers.

These Byzantine MSS are a pertinent proof that artistic-musical preoccupations in the Romanian lands were for more than five centuries deep-going and exquisite. We have repeatedly pointed out the original archaic character of the works due to Evstatie, the protopsalmist of Putna, considered to have been the founder and leader of a school. He left us a MS (from 1511) of the greatest interest for the study of Romanian medieval music; it comprises no less than 50 works by Evstatie himself. These works are quite remarkable due to their obvious attachment to the basis of the Byzantine art and to the original way in which they continue the archaic trend, so very specific to Christian primitive art. The same is characteristic also of the compositions of the other Romanian psalmists from Putna, whose creations, though far more restricted in the extant MSS, form a part of the valuable 16th-century com-

positional stock of the Romanian Principalities.

We often wonder what the language of the religious service was like in this country over the time? If we resort to the pertinent factual arguments offered by the old Byzantine music MSS (11th – 18th cc), we see that their overwhelming majority (more than 95 %) maintains Greek liturgical texts under the neumes. This situation lasted only till 1713, when the *Psaltichie rumânească* (Romanian book of chants written in the psaltic style) by Filothei sin Agăi Jipei of the Walachian Metropolitan See (in Bucharest) appeared. This manuscript marks the introduction of Romanian also in the religious chant. One finds no Byzantine music MS in this country written entirely in Palaeoslavonic; a few MSS, however, preserve such texts, notably two MSS from the Music School of Putna collection, early 16th century⁵. Thus, the chant – heard best and for the longest part of the church service – was performed rather in Greek than in Palaeoslavonic. Also, the musical education was in most instances based on music grammars ("Propediai") written in Greek only, as proved by the old Byzantine music MSS. In this way, Romanian psalmists learnt the art of music therefrom. In order to exemplify the rules, these grammars were accompanied by the so-called "paralageia" i.e. collections of chants ("anthologia") set to literary texts written in Greek, too. From the MSS themselves one may conclude that there existed, indeed, a distinct bilingual service, with the Greek language obviously prevailing. The MSS comprising the greatest number of Palaeoslavonic texts are due to Evstatie; in all the subsequent MSS the quantity of these texts is rapidly decreasing until they disappear completely. The study of ancient Byzantine music MSS from Romania proves the above and, moreover, enables one to reconsider the former hypotheses concerning the church languages used by the Romanians during the remote past.

Therefore reevaluating the Byzantine musical culture in Romania is a matter of the utmost importance for the knowledge and a better understanding of Romanian medieval culture and of the south east European culture as a whole. Reevaluating the treasure lore of ancient musical

culture can be done through the printing of "monumenta" and "transcripta".

These materials ought to be published for the following considerations:

a) Printing ensures the preservation of the manuscripts, eliminating the risk of their disappearance and destruction, the facsimile being available in public libraries.

b) Multiplication enables investigators to study the manuscripts and shed new light on their content.

c) Transcription of the manuscripts written in unintelligible notation facilitates the access of composers, musicologists and interpreters for developing, playing and analysing the music contained therein.

d) The editions of "monumenta" and of "transcripta" may become a source of reference and a working tool for researchers dealing with the history of the rich Romanian spiritual life during the remote past and the medieval period from an artistic, historical, archaeological, linguistic and palaeographic viewpoint.

As early as the 19th century, owing to the dissemination of printing and chiefly to the emergence of several Romanian scholars interested in the study of the Romanian cultural-artistic patrimony which they assumed to have a historical function of the utmost national importance, several works appeared in which the idea of document was awarded a historical value by historians, archaeologists, linguists and by all those aiming to substantiate the existence of this Romanian spirituality on scientific grounds. They contended that there can be no history in any artistic-cultural field unless documentary sources exist.

As concerns music, a few praiseworthy attempts were made to publish some documents referring to the Romanian artistic past. Macarie the Hieromonk and Anton Pann, two great early 19th century musicians, revaluated some Byzantine music works produced by their great predecessors. Theodor T. Burada, a historiographer, published in his almanacks documents concerning the artistic past, making precise references to both Dimitrie Cantemir and the Romanian MSS extant at Mt. Athos. The first to point to *Psaltichie rumânească* was Constantin Erbicéanu (1897). Nicolae M. Popescu studied the activity of Macarie the Hiero-

monk. From 1932 until his death in 1970, Ioan D. Petrescu published a lot of 13th — 18th cc Byzantine chants both in facsimile form and in transcription, focusing chiefly on their theoretical aspects. Another important set of contributions was made by Marcu Beza and Vasile Gheorghiu: the latter draws the historiographers' attention to the famous 11th century Gospel Lectionary from Iași. Professor George Breazul emphasized upon the value of documents, of sources, for a historical argumentation of culture. In the two last decades of the 19th century Romanian musicologists followed in the wake of their predecessors — historians, archaeologists, linguists, musicians — viewing the editions of documents as major proofs of an ancient history and culture on Romania's territory. Their works established a good tradition in turning to account these documents.

The repertory of Byzantine musical culture should be revaluated on a scientific basis and in a critical spirit by way of:

1. *Critical Editions of Documents* — which will bring together in printed form (facsimile — "monumenta" — and transcription — "transcripta" —) Byzantine music sources.

2. *Studies* ("subsidiaria") which will throw light on the most important aspects of Byzantine music, outlining the syntheses proper to this music, and afford the elaboration of a history of music and of culture along the ages.

A critical revaluation presupposes an approach to past phenomena from present stands. Given the importance of the act of revaluating a musical heritage contained in the pages of ancient MSS, we must have in mind the grounds on which they are to be reconsidered.

Of course, not all the 250 MSS of ancient Byzantine music notations found in Romania must be published in critical editions. A rigorous selection is necessary for only those MSS or parts from them should be retained which help a good knowledge of what is essential and representative for the field as a whole, comprising important synthesis elements of historical, theoretical or aesthetic generalisation. Most conclusive in this respect are the Putna MSS of which only ten are known today (six in Romania and four abroad). We suggest that only some

of those found at Putna, in Iași, Moscow, Leimonos and Leipzig should be edited (facsimile and transcription) which, in our opinion, are best representative, synthesizing and comprising most of the Putna psalmists, chants (over four hundred)⁶. The other MSS repeat the musical content of the above, adding only about 50 new chants that could be published in a supplementary anthology. In this way, the whole Putna creation of the 15th – 16th centuries could be revaluated, while various monographs, analyses, syntheses could establish the main stylistic peculiarities that differentiate these chants.

Similar selection criteria must be applied also to the 17th century Byzantine music MSS which are more numerous and varied in content (e.g. those at the Central University Library in Iași: MS III-88, a *Mathimatarion* – *Sticherarion*, comprising a lot of anagrammatic chants, as well as an interesting Propaidea; MS II-89, an *Antologion*, accompanied by a Propaidea with very interesting exercises in Paralageia; then a few *Anastasimataria* (MSS I-19, I-39, I-40), *Sticheraria* (MSS III-85, III-86, IV-71, III-93), an *Antologion* (MS I-24), a *Heirmologion* (MS III-96) a.s.o., all of which are of research interest. Other 17th century MSS holdings, those at the Library of the Romanian Academy: MSS 564, 791, 1096 (*Anthologia* all); the Central State Library in Bucharest: MSS A 1 (*Anthologion*), A 2 (*Mathimatarion*), the MS Visarion (*The Triodion Chants*), A 12 (*Anthologion*), the four MSS coming from the library of the Byzantinist Ioan D. Petrescu; at the State Archives in Craiova (MSS 25 and 27 – (*Anastasimataria*), at the Oltenia Museum Library in Craiova (MSS 73, 78, 94 – (*Anastasimataria*); at the Holy Synod Library in Bucharest (MSS I-2, I-12) a.s.o. By their varied musical-artistic content, circulation of chants, diversity of styles, forms and authors, by the theoretical problems approached in their Propaidea and by the notation of the chants themselves these manuscripts are valuable sources for a comparative research in Byzantine music.

A specimen of the utmost interest in the Greek IV-39 MS at the Central University Library in Iași. It is a *Sticherarion* dating to the 13th century, which comparative studies have shown to be similar in point of medio-Byzantine notation and

features with the *Codex Theologicus Graecus 181* from Vienna (1221) and with the 13th century *Anciens Fonds Grecs 261* MS nowadays at the National Library in Paris. As interesting are the three MS 953 at the Library of the Romanian Academy in Bucharest, which comprises a *Sticherarion* from the same period, written in the same medio-Byzantine notation. Both these *Sticheraria* should focus the concern of Romanian musicologists.

A particular case is that of the 11th century MS called by us the *Gospel Lectiary from Iași* found today at the Central University Library in Iași (MS 160/IV-34), in ecphonetic notation, recently printed by the Musical Publishing House in Bucharest (1982)⁷, both in facsimile and in transcription, accompanied by a study due to the late musicologist Grigore Panțiru. The author's point of view, based on an original diastematic interpretation of the neumes, has stirred up some controversies among Byzantinists. The MS, already printed in facsimile, is available to all investigators who can thus offer other possible interpretations of the ecphonetic signs, taking into account all the previous studies concerning this notation (e.g. those by Carsten Höeg, Lorenzo Tardo, Egon Wellesz a.s.o.).

The 18th century MSS make us Romanians approach a stage of research marked by an obvious subjectivism. If until 1713 the text of the Byzantine music MSS in Romania was written mostly in Greek and some of it in Palaeoslavonic – as these were the only official church languages – after that date Romanian began being used also for ritual Orthodox chants. It was at that time of cultural-artistic flourishing under prince Constantin Brâncoveanu of Wallachia (1688–1714), that a first Byzantine music MS with a text written wholly in Romanian was published: *Psaltichie rumânească*. This MS is of the utmost importance for Romanian culture as it documents not only the introduction of Romanian in church singing and in the lectern books, but also the moment of the first manifestations of the Romanian musical prosody, of the rhythmic cantillation, of the adaptation of the text to the music and vice versa. The publication of this MS, both in facsimile and in transcription, is imperative⁸, the more so as it affords the understanding of a series of other Romanian

MSS of Byzantine music that dominated the whole 18th century. Their number is quite impressive, and so is that of the Romanian psalmists that asserted themselves in this field. The diversity of the 18th century MSS (*anastasimataria*, *sticheraria*, *heirmologia*, *doxastaria*, although *antologia* prevail) enable us to cover all the chants set to Romanian texts sung in the Orthodox church. Moreover, we come thus in contact also with the creations of other psalmists from Constantinople and Mount Athos, beside which the Romanian chants developed in parallel, along own characteristic lines. The music schools from Bucharest, Neamț Monastery, and Scheii Brașovului which had marked both the style of the chants and the structure of the MSS re-asserted themselves. A major event in the development of art music was the re-establishment of the printing house in Bucharest, where in 1820 they printed books of psalm music for the first time worldwide: *The New Anastasimatarion* and *The Concise Doxastarion*, using the new notation ("the new system") devised by Chrysantus of Madytos, edited by his disciple, Peter of Ephesus at the expense of some Romanian supporters.

We have put forward herein a few suggestions concerning the revaluation of the Byzantine musical culture in Romania in order to set off the importance of these MSS for the Romanian cultural-artistic patrimony and to arouse the interest of musicians, linguists, historians and palaeographers for the investigation of such a comprehensive field. Before concluding we would like to point out a few ideas, namely:

This Byzantine musical treasure in Romania is a factual reality liable to throw light on the remote past of Romanian spiritual life. Turning it to account is of the greatest urgency in order to save an artistic inheritance buried in manuscripts easily degraded with the lapse of time.

Therefore, it is urgent to publish some catalogues of the still extant MSS, namely, a general analytical catalogue and several catalogues on specific items each, otherwise all attempts at turning these materials to account will become ever so difficult. A few steps in this respect have already been made⁸, but they went no further than the manuscript form. Efforts should be stimulated, as these catalogues

are by far the surest guide to such a diversified and specialised field, being especially useful to comparative studies in the MSS and in the chants comprised therein.

In Romania, there is a fairly compact group of researchers in ancient Byzantine music have asserted themselves by various studies in the field, published in a number of special journals: they carry on the tradition of their predecessors, observing the truth and respecting the MSS in a scientific spirit (obviously, when necessary, controversies are welcome). When compiling a bibliography of the achievements of Romanian Byzantinists we were amazed to discover an impressive amount of published studies, articles and books. One of the most fertile consequences of the effort to reevaluate the ancient Byzantine music is the artistic phenomenon ever more conspicuous within the Romanian symphonic creation. Owing to the strivings of Romanian Byzantinists for transcribing and actualizing this old music, whose sonorities have disclosed a purely archaic diatonism and, here and there, an incipient chromatism, more and more composers have been showing an interest in Byzantine melodies, taking them over, in a creative manner, in all types of composition. Following the example of the late Paul Constantinescu, who created the *Two Byzantine Oratorios*, i.e. the *Easter one* and the *Christmas one*, sung, recorded and printed abroad (at Bärenreiter Verlag in Kassel) and of the late Dimitrie Cuclin, who incorporated a lot of Byzantine intonations into his symphonies, other Romanian composers, such as Doru Popovici, Aurel Stroe, Viorel Munteanu, Pascal Bentoiu, Myriam Marbe, Iancu Dumitrescu a.s.o., are processing Byzantine music themes, whose novelty is remarkable, indeed: symphonic and vocal-symphonic works, madrigals and even operas in which the Byzantine melos is prevailing.

The last two decades have witnessed the publication of numerous studies and books on Byzantine music, while other like studies and books are forthcoming. These have been put out largely by the Musical Publishing House in Bucharest. Since the Byzantine music MSS from this country are not only of national but also of international interest, as they concern the whole southeast European

music, the further publishing of some volumes of monumenta and transcripta, of some catalogues and monographic stu-

dies (subsidia) would be highly welcome as these could contribute to enriching the national and universal repository.

Notes

¹ We mean the ancient Byzantine music, because the MSS comprising the music used since 1814 (called "chrisantic", "modern", even "psalmic" a.s.o.) are by far more numerous.

² The circulation of the MSS constitutes a most interesting chapter in the Romanian musical historiography, which musicologists should investigate most thoroughly.

³ See in this respect the accounts by Emil Kałużniacki, A. I. Yatzimirskiy, J. A. Raasted, Dimitri Conomos, Anne E. Pennington, Manolis K. Hadjiyakoumis, A. Jakovlevic, Marcu Beza, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisesescu a.s.o.

⁴ Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț*, Bucharest 1972, p. 3 (Foreword).

⁵ *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, dating from 1511 (MS Ščukin No. 350 in Moscow comprises 89 chants on Palaeoslavonic texts out of a total of 177; *Antologhionul de la Putna*, dating from 1520 (MS 56/544/576 I — P/I) includes only 25 chants of this kind out of a total of 78. The other Putna MSS, all from the 16th century, do record a few isolated chants in Palaeoslavonic, fact that does not change our asseveration. There is also a MS No. 8 from the 18th century, held in the Neamț Monastery Library, which preserves only one "Cheroubikon"

and the "Prosomoia" of the eight ehoi in Palaeoslavonic, all the other chants being set to Greek texts.

⁶ The Putna MSS (MSS 56/544/576 I — P/I and P/II) and the MS from Iași (MS I—26) were published in facsimile ("monumenta") by Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu and Titus Moisesescu (eds), Ed. muzicală, București, 1980 and 1981. *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei (1511)* has been edited by Gheorghe Ciobanu and Marin Ionescu (eds), Ed. muzicală, București, 1983.

⁷ Grigore Panțiru, *Lectionarul evanghelic de la Iași*, Ed. muzicală, București, 1982.

⁸ The *Psaltichie rumânească* will be published in four volumes, in the "monumenta et transcripta" series. The first volume, *Catavasierul* (Book of Katabassi), commented and transcribed by Sebastian Barbu-Bucur, appeared in 1981 (Ed. muzicală, București). The second volume, *Propedia și Anastasimatarul* is due to appear this year (Ed. muzicală, București).

⁹ Nicu Moldoveanu, *Catalogul analitic al manuscriselor de muzică veche bizantină*; Marin Ionescu, and Titus Moisesescu, *Catalogul manuscriselor putnene*; Adriana Șirli, *Catalogul analitic al Anastasimatarelor din România*; *Catalogul Irmologhioanelor* will be compiled by the same author; Urisanta Petrescu, *Catalogul analitic al Stihirarelor din România*.

La vie musicale en Roumanie pendant la quatrième décennie du XX^e siècle est spécialement représentée par les concerts et les spectacles d'opéra où le public affluait de prédilection. La notion de «vie musicale» a été définie par George Breazul dès 1926 en tant que facteur dynamique de la vie sociale et culturelle. «Les phénomènes d'art musical» sont comprises, donc, en tant que «différentes manifestations d'un organisme, ayant une activité indépendante, avec ses propres lois», qui déterminent «des réactions, des fonctions et des processus», par leur action permanente sur «un milieu humain»; ce sont, donc, tous ces éléments qui constituent «la vie musicale» d'une époque. Réduite aux seuls termes de *création* et *interprétation*, la notion de «vie musicale» ne serait pas complète; George Breazul ajoute le troisième, la *réception* («capacité réceptive»), qui se trouve dans une relation d'interdépendance avec les deux premiers. À travers le prisme de la réception, les perspectives de l'organisation d'une vie musicale peuvent être perfectionnées par la culture. On avait, donc, en vue «le complexe général du milieu historique, l'idéal vers lequel s'achemine le groupe social dont on dépend et dans lequel on tend à agir»; «les courants culturels, les rapports économiques, les circonstances sociales et politiques»¹ agissent à leur tour, indubitablement, sur la vie musicale. En abordant le phénomène musical sous tous ses aspects, la notion de «vie musicale» dans l'acception de G. Breazul se rapproche comme sens du concept «d'Etat musical», rigoureusement défini par le sociologue américain Abraham Moles².

Nous avons mis en discussion la notion de «vie musicale», selon l'acception qu'elle avait à cette époque, parce que c'est en fonction de cette signification que les représentants de la musique roumaine ont agi pour la création d'un équilibre entre tous les domaines de la musique, pour le progrès de la vie musicale moderne.

Le concert et le spectacle d'opéra, qui comptaient déjà un siècle en Europe Occidentale, ont tardé à avoir une large audience en Roumanie; c'est la création chorale de vieille tradition, qui s'est avérée une manifestation mûre et dominante de l'esprit national dans la vie musicale de la troisième décennie, et qui offrait à la fois la

LA MUSIQUE CHORALE ROUMAINE DANS LE CONTEXTE DE LA VIE MUSICALE DES ANNÉES '30

Lucia Alexandrescu

garantie des valeurs vérifiées et la perspective sûre de la continuité. Si bien que la plupart des musiciens de marque ont illustré brillamment ce domaine.

La musique chorale s'est basée dès ces débuts sur l'adhésion spontanée des amateurs de musique, appartenant à différents groupes sociaux, qui ont constitué des formations ou des sociétés chorales, dans un ample mouvement artistique de masses. Ce sont les musiciens professionnels qui ont pris en charge l'orientation culturelle et artistique; le mouvement choral a devancé ainsi les autres démarches pour l'éducation artistique et culturelle du public et a renforcé les fondements du professionnalisme de la musique nationale. Ce sont ces deux aspects qui feront la suite de notre article.

À cette époque, dans presque toutes les villes du pays, existait un ou plusieurs ensembles choraux, la plupart formés de voix mixtes; les chœurs d'hommes étaient plus rares. Le goût pour la musique chorale se développait aussi dans le milieu rural; la région du Banat, par exemple, comptait les plus nombreuses formations. En 1922, les chœurs de Banat, unis par les mêmes intérêts et buts culturels, ont créé «l'Association des chœurs et des fanfares roumaines de Banat», sous la baguette de Iosif Velceanu, à cette époque chef d'orchestre à Timișoara.

La musique chorale devenait ainsi un véritable centre d'influence pour un contact direct avec la musique, beaucoup plus important que l'enseignement musical scolaire; et c'est le chœur scolaire

plus que les leçons de musique, qui s'avère le moyen le plus efficace pour l'exécution musicale.

Les desiderata artistiques du répertoire ont tenu compte de la capacité technique d'exécution musicale; le répertoire comprenait surtout des pièces *a capella* ou accompagnées par le piano. Pour les compositions vocales-symphoniques plus amples, on collaborait avec les formations instrumentales professionnelles ou d'amateurs. Quelques-unes des pièces chorales sont restées isolées, limitées du groupe social où elles ont été exécutées, d'autres par contre ont eu un écho retentissant. Les succès notables de certains ensembles attiraient ainsi de nouveaux adeptes: choristes, chefs d'orchestre et compositeurs.

Les tournées des formations chorales jouissaient d'une riche tradition, accueillies chaleureusement par leurs hôtes et par les membres des ensembles chorals locaux. Citons, par exemple, à Bucarest les succès remarquables du chœur d'hommes «Armonia» de Brăila (décembre 1929), de «la Réunion chorale unie» de Cluj (mai 1930), du chœur de l'Ecole normale primaire «Oteteleșeanu» de Măgurele (mai 1930), de la Réunion roumaine de chants et musique «Ioan Vidu» de Lugoj (mars 1932), et des chœurs paysans «Doina» de Vasiova-Banat (mai 1926) et de Săliște-région de Sibiu (novembre 1931). Nommons encore les concerts de quelques ensembles de l'étranger: la Société «Smetana» de Plzen (avril 1927), le chœur des Instituteurs de Prague (mai 1929) et le chœur des Cosaques du Don (février et novembre 1928).

La tournée s'avérait une occasion propice pour l'échange d'expérience et l'établissement des rapports artistiques durables et profitables spirituellement entre les ensembles chorals et leurs maîtres, chacun y apportant sa propre note d'originalité.

Les formations chorales bucarestoises donnent aussi des concerts en différentes localités du pays et à l'étranger. La Société «Cintarea României», créée en 1919, par l'initiative du maître de chœur Marcel Botez est, à cette époque, la première formation chorale qui confirme le prestige de l'art roumain au-delà des frontières du pays. Ses nombreuses tournées à partir de 1922 ont été faites en

1935), en Tchécoslovaquie (1924, 1930), en Yougoslavie (1926, 1928 et 1935), en Italie (1927), en Suisse (1928), en France (1928, 1937), en Pologne (1929, 1937), en Danemark (1929), en Suède (1929), en Allemagne (1930, 1937), en Bulgarie (1933) et en Espagne (1934). Plusieurs centres européens ont transmis, à cette époque, par les postes de radio, de la musique roumaine³ interprétée par «Cintarea României»; on peut affirmer qu'elle a été le chœur «Madrigal» des années 1930. Cette formation chorale avait une excellente instruction technique. Le maître de chœur Marcel Botez connaissait bien les ressources musicales de la voix humaine, en exploitant même sa possibilité d'être «instrumentalisée». Le tempo et la nuance étaient aussi utilisés comme des effets sonores. Bien que l'ensemble eût de la souplesse, on lui a reproché parfois une certaine «perfection mécanique»⁴, d'où une certaine uniformité stylistique, surtout parce que le répertoire était riche et diversifié, formé de motets, d'oratoires, de travaux de la littérature classique du genre et des chansons populaires harmonisées.

La formation chorale roumaine la plus importante a été la Société «Carmen», fondée en 1901 par Dumitru G. Kiriac, musicien dont «la valeur et la modestie» ont été appréciées par Constantin Brăiloiu⁵. La Société «Carmen» était conçue comme une force qui polarisait tous les aspects du mouvement chorale de Roumanie. «Carmen» réunissait des élèves, des fonctionnaires, des intellectuels, des étudiants du Conservatoire. L'ensemble choral fonctionnait comme une école, «école d'alphabétisation musicale pour les néophytes, école pour ceux de ses membres qui ont la mission d'enseigner la musique dans les écoles primaires, école de perfectionnement pour ceux qui désirent professer dans le domaine de la musique, école de composition musicale roumaine». Les collaborateurs plus jeunes de D. G. Kiriac ont considéré que «la vraie chaire d'où Kiriac propageait la haute pédagogie de la musique roumaine ne nous semble pas avoir été au Conservatoire (...) mais bien ici, en plein milieu social, à «Carmen», en professant avec conviction et passion le chant roumain et en travaillant ardemment pour le progrès de la culture musicale du peuple»⁶. À cette «école» ont été dirigés vers la création chorale

Vasile Popovici — plus tard le fondateur et le chef de chœur de la Société « Cîntarea Moldovei » de Iași (1936), Nicolae Lungu, Achim Stoia, Ioan D. Chirescu — le successeur de Kiriace à la direction du chœur « Carmen » — et Gheorghe Cucu, maître de chœur aussi. Soulignons aussi les recueils et les recherches scientifiques concernant le folklore, Bazil Anastasescu étant le principal collaborateur de D. G. Kiriace.

Les capacités interprétatives de « Carmen » étaient remarquables : l'ensemble dirigé par Kiriace se caractérisait par l'unité, la cohésion des voix, l'équilibre des sonorités. C'est grâce à l'existence de cette formation chorale qu'on a pu exécuter pour la première fois en Roumanie, en 1933, la *Missa Solemnis* de Beethoven, sous la baguette de George Georgescu, avec l'Orchestre de la Philharmonique. Une année avant, le même chœur « Carmen » avait remporté un autre succès par la *Messias* de Haendel, exécuté par l'Orchestre de la Radio dirigé par George Georgescu. Bien des années avant Georges Enesco appréciait « Carmen » et son chef, D. G. Kiriace ; en 1914 il avait interprété avec ce chœur la *Neuvième Symphonie* de Beethoven et en 1916 la *Damnation de Faust* d'Hector Berlioz. A tous ces concerts-événements, George Folcsu basse de l'Opéra Roumain était soliste. Par ces concerts, la Société « Carmen » faisait encore preuve de sa grande capacité d'implication dans la complexité des exigences de la vie musicale⁷. Son activité habituelle était concentrée en premier lieu sur le répertoire roumain.

Pendant la troisième décennie une nouvelle chorale « César Frank » est créée, formée de professionnels, dont le chef Ștefan Popescu enseigne la maîtrise de chœur au Conservatoire de Bucarest (entre 1922—1949). Son cours était conçu selon le principe moderne, qui stipulait qu'une bonne interprétation chorale devait être conditionnée par l'analyse complexe de la partition. Les 5 opérations successives étaient : 1) « littéraire » ; 2) « psychologique » ; 3) « logique » ; 4) « plastique » et 5) « corrélation entre le texte et la musique »⁸. L'étude approfondie de la partition permettait l'appropriation d'une bonne technique chorale et la maîtrise de l'ensemble. Le cours a été fréquenté par plusieurs générations d'étudiants qui, plus tard, en leur qualité de chefs de chœurs

ont développé la musique chorale professionnelle et amateur jusqu'à nos jours.

Au Conservatoire de Cluj, le cours de maîtrise chorale était tenu par Augustin Bena, continuateur des conceptions de D. G. Kiriace. Les musiciens formés par A. Bena sont devenus surtout des professeurs de musique et compositeurs de musique chorale, et pas toujours des maîtres-animateurs ou fondateurs de formations chorales, comme ce fut le cas des élèves de D. G. Kiriace ou de Ștefan Popescu. Signalons encore en Transylvanie les musiciens formés à Bucarest ou à l'étranger. C'est à cette époque qu'on peut citer à Sibiu Timotei Popovici — élève de Antoniu Sequens de Caransebeș — et Nicolae Oancea — élève de D. G. Kiriace —, suivi plus tard par Gheorghe Șoima, élève de Ștefan Popescu. A Timișoara professaient Iosif Velceanu, Sabin V. Drăgoi et Vadim Șumski ; la « Réunion de chants » de Lugoj était dirigée par Filaret Barbu ; le chœur « Unirea » de Oradea par Francisc Hubic. Tous ces noms illustrent non seulement les différences de formation musicale mais aussi ce qui est plus important, le grand nombre de musiciens qui professaient dans le domaine de la musique chorale. Comme une particularité de l'époque, relevons qu'on ne faisait pas une différence nette entre la profession de chef de chœur et celle de compositeur de musique chorale.

Les chœurs ont représenté aussi des laboratoires de création où on a pu expérimenter différentes solutions théoriques promues par l'école nationale de composition. Quant à l'évolution de la musique roumaine des trois premières décennies du XX^e siècle, mentionnons l'hypothèse formulée par Clemansa Firca concernant une possible « réédition » à une « échelle nationale » de cette loi de la succession logique et historique « qui avait permis que l'art choral polyphonique de la Renaissance puisse précéder le développement de la musique européenne, sur des bases instrumentales et orchestrales »⁹. Les solutions théoriques gravitaient autour du dilemme de la tentation d'adapter la structure modale du matériel originaire (folklorique et byzantin) aux moules de la fonctionnalité tonale de la musique de l'Europe Occidentale. Ce fut D. G. Kiriace qui a entrevu les meilleures solutions. Un exemple est la pièce *J'ai battu les bois* composée sur une idée modale reprise trois fois,

et chaque fois sur un autre centre modal harmonique. On remarque la modulation à grande seconde supérieure (les centres sont *re*, *mi* et *fa* dièse), procédé utilisé aussi par nos *laoutars*.

La génération de compositeurs de la troisième décennie — Sabin V. Drăgoi, G. Cucu et d'autres déjà mentionnés — a pratiqué une manière de travail semblable : recueil et harmonisation ensuite. On préférerait les formes courtes, réduites au modèle strophe-refrain ou suite chorale où la *doîna* alterne avec la danse. L'étude des réalités vivantes du folklore ont favorisé le développement de l'art de la création musicale. La création chorale — souvent considérée comme un « genre mineur » de la musique savante — a été « le terrain sur lequel ont germé bon

nombre de principes de composition issus du folklore travaillé et retrouvés dans toute la musique roumaine de la première moitié de notre siècle »¹⁰.

Dans le contexte de la vie musicale, la musique chorale s'avère le domaine grâce auquel les groupes sociaux les plus divers et les plus larges ont accédé à la musique, à son audience et à sa pratique. La musique chorale a constitué un point de départ pour l'éducation et la culture musicale de la masse d'auditeurs, la perspective la plus accessible, le contact direct et immédiat de celle-ci avec la musique et à la fois, le moyen le plus actif et le plus rapide pour la création de certaines disponibilités et aptitudes, pour la réception et la propagation de toutes les formes musicales.

Notes

¹ George Breazul, *Viața și cultura românească*, dans le volume George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*. Paru par les soins de Gheorghe Firca et préface par Gheorghe Firca. vol. III, Bucarest, 1974, p. 32—34.

² Abraham A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Paris, Haye, 1967, p. 248.

³ Marcel Botez, *Cîntarea României*, dans le volume *Muzica românească de azi*, Bucarest, 1939, p. 991.

⁴ Les appréciations sont extraites des chroniques de G. Breazul, *op. cit.*, p. 104, 107 et 108.

⁵ Constantin Brăiloiu, *Muzica în 1921*, dans le

volume Constantin Brăiloiu, *Opere*. Paru par les soins d'Emilia Comișel, vol. III, Bucarest, 1974, p. 207.

⁶ I. D. Chirescu, V. Popovici, G. Breazul, *D. G. Kiriac*, dans *Muzica*, 3, n° 8—9, 1952, p. 95.

⁷ *Ibidem*. Voir aussi les chroniques de G. Breazul de l'œuvre citée.

⁸ Ioan Alexandrescu, *Ștefan Popescu (1884—1956)*, communication présentée à l'Institut pédagogique de Bucarest, nov. 1966, manuscrit.

⁹ Clemana Liliana Firca, *Diracții în muzica românească, 1900—1930*, Bucarest, 1974, p. 6.

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

La démarche analytique et cognitive entreprise sur la substance musicale à différentes étapes de son modelage a eu comme effet de cristalliser des explications, conceptions et systèmes théoriques dont le degré de rendement et d'applicabilité « relative » concerne un état précis de la « matière » musicale, celui-ci étant compris dans le sens d'état spécifique dans l'« unité de temps » historique. La musicologie actuelle se définit en propre par l'analyse de la situation historique de la structure à l'aide de *moyens adéquats* à chacune de ces structures. Tout à la fois, les principes qui ont pris naissance à travers le temps par un contact immédiat avec la réalité musicale représentent aujourd'hui un bien acquis de la pensée musicale et musicologique; de sorte que, loin de se substituer pleinement l'un à l'autre selon les changements intervenus au fur du temps dans la matière musicale — changements de style et de moyens techniques —, ces principes agissent actuellement d'une façon complexe en même temps que concentrique pour expliquer un vaste champ de phénomènes, jusqu'aux plus récents et même contemporains (ceux-ci étant à leur tour caractérisés par la multitude des causes qui les gouvernent).

En vertu de cette situation qui s'impose objectivement au chercheur, il a été possible d'aborder sous différents angles — d'un horizon théorique plus ou moins important — les phénomènes survenus dans la substance musicale, ceux-ci n'ayant jamais été considérés en eux-mêmes, mais, toujours, dans leur relation significative avec la réalité structurale donnée.

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e enregistrèrent un rapprochement toujours croissant de la sphère des problèmes posés par le phénomène musical et de la sphère philosophique; sans doute, comme aux époques antérieures, la musique resta un motif de méditation pour la philosophie, mais elle devint, de plus, un domaine concret de pénétration de cette dernière — avec ses méthodes propres — jusqu'au niveau des lois et des processus spécifiquement musicaux. Un acquis en résultat, non pas tellement pour la spéculation philosophique, que, précisément, pour la recherche du phénomène musical quant à son *caractère spécifique*. On se rend compte aujourd'hui que la recherche musicale a été pour ainsi dire catalysée

L'ANALYSE MUSICALE ENVISAGÉE DANS LA PERSPECTIVE DE LA SYSTÉMATIQUE

Gheorghe Firca

par la philosophie et même, dans un sens élargi, par les sciences de la nature et philologiques arrivées à une phase explosive de leur épanouissement à la seconde moitié du siècle passé.

A la croisée des orientations théoriques marquant la fin du romantisme apparut — pour disparaître presque dans le même temps — l'herméneutique musicale dont la phase décadente est représentée par Kretzschmar avec son *Führer durch den Konzertsaal*¹ popularisant l'idée de la « lecture » du texte musical en vertu du sens affectif que peut revêtir chacune des articulations de la forme. A l'opposé, s'affirma Hanslick avec son refus radical de l'idée (n'importe laquelle) en tant que revers d'une structure. Dans ce contexte, Hugo Riemann, s'appuyant sur l'analyse de la forme, s'efforça à diminuer les effets de l'herméneutique aussi bien que ceux du formalisme extrême, pour accrédi-ter — voire réhabiliter — en échange un ancien point de vue strictement professionnel (et particulièrement propre au musicien qui, sûr d'exercer un pouvoir rationnel sur la matière de sa profession et de percevoir d'instinct la teneur d'émotion et de sens qui réside au-delà de celle-ci, se montre toujours circonspect tant à l'égard d'une interprétation en quelque sorte fantaisiste pouvant découler de l'herméneutique, qu'à l'égard d'une pensée ontologisante supposée par le formalisme).

La théorie de la logique musicale, préconisée par Riemann, devient l'une des

conséquences « logiques » de l'adoption de cette position intermédiaire, l'image et la notion de *logos*, en train de se configurer, ayant à exprimer et à expliciter le phénomène musical par les instruments d'un caractère ontologique et d'une dialectique spécifiques; bien qu'en apparence philosophiques, ces méthodes ne sauraient être confondues avec la généralité de la pensée philosophique, ni avec la rigueur scientifique-positive absolument nécessaire pour déterminer le système musical (par exemple le système tonal, à l'élucidation duquel le musicologue allemand a tout autant contribué). Un certain équilibre, issu de la même tendance à concilier les antithèses, s'entrevoit dans la définition même, en tant que telle, de la logique musicale.

Dans une première et principale acception, celle-ci n'est au fond que le mode d'existence de la structure considérée « en elle-même » et représentant — dès qu'on l'envisage ainsi — un certain déroulement nécessaire de la musique à travers les corrélations et les fonctions qui s'établissent au niveau de tous ses micro- et macro-éléments (particulièrement à celui des éléments tonals-harmoniques). Dans une seconde acception — que nous avons nommée *philologique* —, la logique représente une certaine éloquence, décelable surtout au niveau des membres de forme (cellule, motif, phrase, période), un certain « sens par eux-mêmes » de ces membres; mais elle représente aussi l'opposition entre les membres en vertu de certains contrastes, comme par exemple: élan-repos (*thesis-arsis*), tension-détente, affirmation-négation etc., propres à la sphère d'étranges associations d'images mécaniques-énergétiques ou psychologiques. Riemann élabore même une syntaxe musicale², non seulement d'ordre *terminologique*, mais aussi d'ordre qualitatif par analogie avec certains éléments du langage lorsqu'il se réfère à la proposition, à la phrase, à la période (autant de termes empruntés à la grammaire linguistique), ou bien avec des éléments des arts plastiques lorsqu'il parle de figure et motif. Supposer que l'essai de Riemann de rapprocher les constructions architectoniques du plan mélodique (secondé et même déterminé par le sens harmonique) de la syntaxe linguistique entraînerait forcément l'acceptation du sens (de la sémantique) de la langue —

ne fût-ce que par d'ingénieuses associations avec les éléments généraux qui constituent la base « logique » de tous les langages — représente une hypothèse qu'il convient d'envisager avec certaine circonspection (et sans oublier de noter dans ce contexte quelques tentatives faites par des séméioticiens désireux de se trouver dans Riemann un précurseur). Avec circonspection, disions-nous, parce que, d'abord, le musicologue repousse non seulement l'herméneutique mais, implicitement, n'importe quel essai d'interprétation sémantique (= poétique) plus ou moins limitée ou plus ou moins large des micro- et macro-éléments de la structure musicale; tout au contraire, il met l'accent sur ce qui se produit au niveau de la matière et explique ce processus par les termes propres de l'analyse musicale. Du rapprochement des deux syntaxes, Riemann ne retient en réalité, en dehors de quelques formulations de termes, que le modèle, l'aspect formel d'une organisation apte à expliquer le processus musical.

L'importance qu'il accorde à la première acception de la « logique » musicale — soit à la primauté de la structure « en tant que telle » et à son propre mode de comportement — ressort aussi du fait que sa démarche analytique même ne se dirige vers la deuxième acception de la logique (plutôt fonctionnelle-psychologique celle-là, que relative au « comportement purement musical ») qu'en traversant *obligatoirement* les couches de la première. C'est à *partir de là* qu'il établit la vérité, acceptée par n'importe quelle tentative de connaître la spécificité musicale, à savoir que toute idée, toute « éloquence » du vécu artistique se transmet à celui qui l'accueille seulement par l'intermédiaire de la structure.

Si les choses s'étaient passées autrement, la théorie de Riemann se serait trouvée dans la même impasse qu'à tour de rôle celle des affects, l'herméneutique et l'idéologie de la musique à programme. Elle n'aurait pu expliquer ni la perpétuation de certaines formes musicales au-delà des limites chronologiques d'une époque stylistique, ni le fait qu'il existe des formes qui ne se sont presque jamais cristallisées sous l'effet de l'assaut de l'« idée poétique », mais seulement à la suite de ces processus continuels relevant du premier sens attribué par le musicologue allemand à la logique musicale, c'est-

-à-dire à la suite des processus qui interviennent *dans et par* « la nécessité musicale », *dans l'intimité* du système.

Incontestablement, à l'heure où Riemann la formula — moment d'interférence des raisonnements fondés sur la nature physique, propres au XVIII^e siècle (Rameau), de ceux psychologiques-empiriques (Fétis) et de ceux philosophiques-spéculatifs (Hauptmann) —, sa théorie s'avéra non seulement comme une accumulation d'information de type encyclopédique, mais encore comme une doctrine des synthèses. Certes, à l'examiner de près, avec un maximum d'exigence quant à la source qui était sa position, elle non plus n'a pas échappé à certain eclectisme — on s'en rend bien compte — mais au moins a-t-elle réussi à répondre d'une façon équilibrée à toutes les questions que la pratique et notamment la pratique de la création musicale pose à la musicologie. Cela dit, cette méthode — qui n'est pas seulement confluente sur le plan des orientations d'idées mais bien généralisatrice et qui, sans se substituer à la pratique, tout au contraire, l'assimile — a servi comme point de départ à presque toutes les tendances de nuance phénoménologique survenues ultérieurement.

L'aspiration de Husserl à fonder la philosophie « als strenge Wissenschaft » trouva la recherche musicale et toute la pensée envisageant le phénomène sonore, « préparées » pour un saut dans la nouvelle phase phénoménologique. Un parallèle et, sans aucun doute, une relative association de principes s'établit entre celles-là et la phénoménologie. Par Riemann notamment, la musicologie avait réalisé un « retour aux choses » — pour reprendre l'expression d'Husserl — et, parmi ceux qui devaient s'approcher le plus des idéaux d'une doctrine musicologique de caractère phénoménologique, Hans Mersmann³ fut celui qui prétendit étudier en profondeur le phénomène au moyen d'une analyse rigoureuse. Le phénomène musical s'assimile donc ces concepts propres à le définir *en soi* (ceci étant une réalité valable pour toutes les théories de nuance phénoménologique). Ernst Kurth ne fera certainement pas exception à cette règle et même, en dépit de ses accents psychologisants, son point de vue marquera de nouveaux pas sur le chemin de l'explication du mode d'existence de la matière musicale. Disons même que sa théorie —

en essence de nature énergétique —, appliquée aux processus harmoniques mais avec un surcroît d'efficacité aux opérations contrapuntiques⁴, représente au fond un acquis de l'exégèse musicale dans la sphère de la phénoménologie (en soulignant que la mélodie en tant que donnée objective de la facture et, à la fois, comme principal agent des impulsions psychiques, est celle qui transmet l'intention du discours musical à d'autres éléments structuraux sous la forme d'une énergie spécifique).

La même tendance de discerner les facteurs intérieurs de la musique — sans tenir compte si, oui ou non, ils agissent en vertu de lois et formes consacrées par la tradition — apparaît chez Boris Assafiev⁵; étant donné le caractère spécifique de sa méthodologie dialectique (laquelle explique aussi l'obligatoire concentration sur le concept de « l'image musicale »), on ne saurait ne pas souligner, en ce qui le concerne également, certaine orientation vers les impératifs du phénomène.

Pour Ernest Ansermet⁶, l'image musicale (au fond un espace imaginaire) est la résultante de procès intérieurs de représentation du déroulement des sons dans le temps par les sons. Ce *par les sons* représente en somme l'essence de la vision phénoménologique d'Ansermet qui, en s'approchant — plus directement que par la spéculation philosophique — du tant convoité « en soi musical », réussit à mettre l'accent sur les phénomènes de conscience révélés « par l'apparition de la musique *dans les sons* ». A l'instar de la majorité des phénoménologues, il se sert d'explications empruntées à l'expérience physique (la nature du son), mais ne les oriente pas, comme Helmholtz ou Husson vers le plan physiologique, aux sources mathématiques (il se montre soucieux de découvrir le logarithme capable d'adapter le phénomène spécifique de l'ouïe), enfin au domaine de l'analyse musicale (qu'il applique aux œuvres des classiques et des modernes — notamment à Stravinsky —, œuvres que, par ailleurs, en sa qualité de chef d'orchestre, il a si finement interprétées).

L'analyse musicale entreprise ces temps derniers en Roumanie témoigne elle aussi de l'aspiration — exprimée par les phénoménologues — à la recherche musicologi-

que appliquée au phénomène concret, à la musique elle-même. Depuis les études publiées pour commencer dans *Muzica* et par la suite dans les tomes des revues *Studii și Cercetări de istoria artei* (SCIA) et *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (RRHA) — séries Théâtre, Musique, Cinéma —, ainsi que dans les *Studii de Muzicologie* des Editions Musicales, sous la signature des meilleurs musiciens et musicologues (Zeno Vancea, feu Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Pascal Benteoiu, Vasile Herman, Adrian Rațiu, Wilhelm Berger, Myriam Marbé, Clemensa-Liliana Firca, suivis par tout une pléiade de jeunes), le devenir de la création musicale roumaine actuelle pas à pas s'est éclairé en témoignant de plus de l'incessant effort de l'analyse à dépasser sa condition congénitale didactique-scolastique pour se constituer en véritable méthode prospective. Si, d'un côté, elle ne se cantonne pas dans le passé mais s'oriente — à son avantage du reste ainsi qu'à celui de la création — vers la musique de notre temps, d'un autre côté en échange — et précisément à cause de cette infaillibilité méthodologique —, elle est immanquable de la démarche de type historique; comme on l'a déjà affirmé et comme nous-même l'avons déjà souligné quelque part, l'historiographie musicale roumaine se constitue non seulement dans un inventaire des faits mais aussi dans une suite de significations révélées et révélatrices par le truchement de l'analyse. Dans son ensemble, la musicologie roumaine actuelle, fondée sur une telle méthodologie, aux bases phénoménologiques continuellement perfectionnées et corrélées aux plus récentes directions de la pensée musicale universelle, s'avère être — et nous le disons en étant pleinement responsable de notre affirmation — l'une des mieux définies sous le rapport scientifique comme doublement professionnelle: par ses relations avec la systématique et par ses relations avec la création active.

Sous le signe d'autres orientations de la pensée philosophique, se fait jour en France, avec Gisèle Brelet⁷, une théorie du temps musical. Encore qu'involontairement, celle-ci aussi s'attache à la phénoménologie. Bien que Gisèle Brelet nie la possibilité de transposer directement dans sa théorie l'idée bergsonienne concernant la perception par l'intuition du

temps véritable: la durée («...le temps musical exclut la durée bergsonienne, celui-ci étant un temps autonome»), on ne peut toutefois ne pas reconnaître une évidente confluence entre les idées de Bergson et la conscience d'elle-même de la musique qui, dans l'élan de se trouver des éléments la définissant en propre, est enfin arrivée à se découvrir *un temps lui appartenant*, conçu ontologiquement et non comme une condition du déroulement de son discours sur un axe du temps. Remplacer des notions professionnelles (objectivement vidées de leur sens à mesure qu'évolue la pratique de création) par des concepts généralisateurs — tels que l'espace et le temps — a tenté nombre de penseurs. En raison des interférences de plus en plus fréquentes entre la pensée philosophique et les domaines spécialisés, les concepts de la première exercent leur influence sur les concepts des derniers. C'est ainsi que dans le langage courant de l'avant-garde, des notions comme temps et espace se rencontrent fréquemment, imaginés comme des paramètres réels et susceptibles d'être modelés dans le processus musical. Assurant l'équilibre entre le réel musical et l'expression de la nature ontologique du phénomène contemporain, la pensée musicale roumaine prend toujours comme point de départ le phénomène et ne traduit en temps musical que des structures spécifiques (Aurel Stroe, Anatol Vieru etc.), ce temps étant compris également comme des points de jointure entre le processus spécifique, voire objectif, de la matière musicale en mouvement et les phénomènes psychologiques de la perception.

Ces quelques directions — plus ou moins convergentes avec les attitudes phénoménologiques — ont mis l'accent sur la réalité musicale intrinsèque, ouvrant la voie à l'émancipation de la structure; une structure dans son sens le plus large mais aussi spécifique et pouvant aboutir à l'annihilation de la notion elle-même. C'est d'ici que, désormais, s'élancera n'importe quel autre abord structural et, davantage, sémiotique, du phénomène musical. Mais, le fait en lui-même mériterait une discussion particulière qui reste à faire.

Sous-jacentes à toute démarche théorique — et même dans une certaine mesure anhistoriques —, les attitudes de pensée centrées sur le facteur dialectique, phéno-

ménologique ou épistémologique se projettent sur l'écran de l'évolution musicologique, en devenant tour à tour selon le cas prédominantes, suivant les étapes historiques. Mais, grâce aux valeurs positives qui en restent après un préalable décanage, ces attitudes confèrent quelque chose de leur noyau rationnel, de leur horizon cognitif, à l'institution d'une méthode complexe adéquate à l'abord des

phénomènes musicaux dans l'étape actuelle. Et quelles que soient nos préférences vis-à-vis de l'une ou l'autre de ces attitudes de pensée, quels que soient nos points de vue critiques les concernant, on ne saurait faire abstraction lors de la constitution de la plus adéquate des méthodes des résultats obtenus *alors et ainsi* et ni de l'efficacité — même partielle — de certains principes.

¹ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig, 1866.

² Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig, 1877.

³ Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926.

⁴ Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berne, 1922.

⁵ Boris Assafiev, *Muzikalnia forma kak profess.*

⁶ Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961.

⁷ Gisèle Brelet, *Le Temps musical*, Paris, 1949.

Notes

Pénétré dans le théâtre roumain du début du siècle, le concept d'avant-garde a vu son domaine et son sens s'étendre au-delà des manifestations théâtrales consacrées en tant que telles (futurisme, dadaïsme, constructivisme, surréalisme), jusqu'à la sphère des contributions qui, d'une manière ou d'une autre, s'inscrivent sur l'orbite de l'innovation de l'art scénique. Certes, sur le plan européen du théâtre d'avant-garde, nombre de gens de lettres et de théâtre roumains furent des fondateurs et des doctrinaires (Tristan Tzara, Marcel Iancu, Armand Pascal, Ilarie Voronca, Mihai Cosma — Claude Sernet); cependant, sur le plan national, il convient de tenir compte en plus, du point de vue de l'avant-garde et des tendances expérimentales, d'une série de mouvements des années '20—'30 animés par Aurel Ion Maican, Soare Z. Soare, G. M. Zamfirescu, I. Sternberg, Sandu Eliad, I. Ligetti, Ion Sava. Et ce, parce que leurs programmes artistiques ont jailli, ainsi que certains manifestes à caractère d'avant-garde, du même sentiment de révolte et de la même prise de conscience quant à la nécessité d'innover, et parce qu'ils ont été mus par ce même esprit militant, polémique et progressiste prouvé par la pensée et la création théâtrale dans son combat contre les vieilles théories esthétiques, la platitude et le stéréotype dans l'art de la scène.

Et même lorsque le mouvement théâtral roumain du premier après-guerre s'est inspiré, dans son programme, des manifestes des principales formes d'avant-garde européennes — en dépit du fait que leur activité proprement dite soit un phénomène consubstantiel, bien que vraisemblablement périphérique par rapport à la tendance générale —, encore est-il facile à remarquer son orientation, en tout premier lieu, vers ce qui précéda l'avant-garde au sens classique du terme, c'est-à-dire vers l'esprit d'avant-garde, vers l'esthétique moderne du théâtre au tout début de siècle, professée par Gordon Craig, Adolphe Appia, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Ws. Meyerhold, Al. Tairov etc. Sans doute, nous ne sommes guère disposés à élargir — sans raisons et preuves à l'appui — le concept d'avant-garde, comme nous sommes loin d'identifier celle-ci avec le courant expérimenta-

LE THÉÂTRE D'AVANT-GARDE CONCEPTIONS THÉORIQUES ET ACTIVITÉ CRÉATIVE EN ROUMANIE AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Simion Alterescu

liste ou l'expérimentation avec la notion de moderne car « alors que l'avant-garde représente un art de rupture, l'expression d'une révolte, l'expérimentalisme se veut un art de récupération »¹.

Nous montrons dans notre précédent article² que les publications de l'avant-garde et leurs théoriciens lancèrent des manifestes irrécconciliables avec l'art qui avait dominé jusqu'alors — des manifestes catégoriques par leur caractère absolu, de négation et refus de tout théâtre académique — mais inmanquablement attachés à l'esprit de l'expérimentalisme. D'ailleurs, l'histoire du théâtre roumain du commencement du siècle nous offre l'exemple de promoteurs qui, pour ne pas s'être inscrits dans la sphère même de l'avant-garde, ne furent pas moins les animateurs d'un théâtre d'expérimentation. Ainsi de A. Davila — créateur d'un théâtre roumain moderne à la première décennie du siècle —, ainsi de G. M. Zamfirescu ou de Aurel Ion Maican, aux années '20 et '30. Ce furent des expérimentateurs et des adeptes de l'avant-garde, au sens étymologique du terme; Ion Sava, Ion Ligetti, Sandu Eliad, I. Sternberg, à leur tour, se sont servis de l'expérimentation pour prouver le caractère d'avant-garde de leur théâtre inspiré de son acception esthétique.

Depuis la compagnie « Davila » et jusqu'au « Théâtre de Comédie », ou bien aux groupes « Insula », « Studio », « Treisprezece plus unu », ce ne furent au fond que des laboratoires d'expérimentation

où le rôle d'animateur revenait principalement au metteur en scène. En fait, dans l'activité expérimentale de ces théâtres et groupes, l'essentiel pourrait être résumé comme la poursuite de cet « esprit d'ouverture » continue, perpétuelle, jamais finie... de *l'Action poetry* et de *l'Action théâtre* ».

Ce qui, en Roumanie, caractérise l'activité théâtrale d'avant-garde et d'expérimentation des premiers temps du siècle, c'est l'enrichissement des modalités artistiques par une *théâtralité nouvelle*.

Toutes les tentatives d'innovation théâtrale de l'époque en question concordent chronologiquement avec les plus nouvelles réalisations européennes dans l'art du spectacle et avec les rapports tout nouveaux qui, à ce moment-là, s'établissent entre l'art de la scène et les autres arts, particulièrement avec la peinture et le cinéma. La plupart des hommes de théâtre roumains sont au courant de l'activité des grands centres de recherche théâtrale d'Europe et de leurs animateurs, et en sont influencés. A. Davila déjà, tout en n'étant au fond qu'un timide, bien que précoce, réformateur du théâtre roumain, se montre conquis par la « nouveauté » des conceptions de Stanislavsky ou de Reinhardt. Bien mieux, on perçoit aussi facilement dans les manifestations doctrinaires et créatives de l'avant-garde et de l'expérimentation autochtones, des échos de l'expressionnisme allemand, de l'école de Bauhaus à la pensée abstraite, du futurisme dynamitarde italien et des principes « intégralistes » — de synthèse — du constructivisme. Mais, les Roumains paraissent tout d'abord soucieux de restructurer l'image scénique par tous les moyens et en premier lieu de rajeunir l'art de l'acteur. Le répertoire semble moins fidèle à la nouvelle dramaturgie innovatrice. Si les symbolistes sont bien représentés (Maeterlinck, Verhaeren, Crommelinck, Jules Romain ou Claudel), trop peu en échange des œuvres des expressionnistes (Kaiser, Copek, Wyspiansky, Wedekind, Unruh, Hasenclever, Werfel, Toller, Brecht) deviennent des sujets de spectacles et moins nombreuses encore sont les représentations de pièces des précurseurs de l'avant-garde (Jarry ou Apollinaire), ou bien des futuristes (Marinetti, Prampolini, Bragaglia, Savigneau); manquent complètement du répertoire les œuvres dada et surréalistes (Tristan Tzara,

Ribemont-Dessaignes, Max Jacob, Robert Desnos, André Breton et Aragon, Philippe Soupault, Roger Vitrac, Yvan Goll, Cocteau et Radiguet).

Même lorsqu'ils modernisent des thèmes et des pièces classiques, les animateurs du théâtre roumain d'avant-garde restent préoccupés dans la plus grande mesure des nouvelles modalités d'expression des moyens audio-visuels, de la composition d'une image globale, unique, dans les conditions d'une structure scénique nouvelle, de la réalisation d'un espace scénique, de lieux de jeu variables où l'image et le son puissent se conjuguer sous de multiples formes.

S'il s'agissait de caractériser le théâtre roumain d'avant-garde, au début du siècle, il faudrait — avant de donner des exemples concrets de son activité — y reconnaître en premier lieu, au-delà d'un caractère général de programme, l'existence — comme dans les autres arts (particulièrement les lettres et la peinture) — de plusieurs avant-gardes, de plusieurs mouvements d'avant-garde. Le facteur commun de ces actions artistiques — plus ou moins éphémères mais non dépourvues d'importance dans l'évolution du théâtre — est leur esprit innovateur et offensif dans le combat contre l'élément conservateur, académisant. Pourtant, elles n'atteignent pas la violence de langage des dadaïstes qui organisent « le grand spectacle du désastre, de l'incendie, de la décomposition ». Dans l'art du spectacle, dans les réalisations qui en relèvent, rien ne se fait voir du nihilisme théorique dont font preuve ceux du groupe « Unu », ni même de l'agressivité du *Manifeste activiste vers la jeunesse* lancé par le *Contimporanul*.

Beaucoup plus que la littérature et la peinture, le théâtre — en la personne de quelques metteurs en scène-promoteurs à l'esprit d'avant-garde — dirige son attention vers la création proprement dite et moins vers l'élaboration de manifestes. Tous ceux qui se trouvent réunis sous le pavillon du théâtre d'avant-garde et de l'expérimentation sont des protestataires contre les relations existantes entre l'art et la société du temps, contre l'exploitation de l'art comme si c'était une marchandise et contre la commercialisation du théâtre. Ce qui les unit c'est d'être conscients de leur époque caractérisée plus d'une fois par son esprit révolutionnaire. C'est aussi pourquoi dans le théâtre rou-

main des premiers vingt ans du siècle n'apparaissent guère des formes aliénées, excentriques mais seulement de ces formes théâtrales quintessenciées où le mouvement, la rythmique, l'improvisation mènent vers la spontanéité et, souvent, vers l'application de modalités essentielles de l'histoire du théâtre (voir la *Commedia dell'arte*). Et l'on peut affirmer qu'aussi restreinte que fût en Roumanie l'activité de création des courants théâtraux d'avant-garde, celle-ci eut pourtant un très grand rôle pour dynamiser les esprits, pour intégrer le théâtre roumain dans la sphère d'idées modernes du théâtre européen. Quels qu'ils fussent, adeptes déclarés ou seulement « à leur insu » de l'avant-garde, les hommes de théâtre roumains contribuèrent sans aucun doute à régénérer l'art scénique, à combattre les formes artistiques conservatrices et à stimuler l'originalité.

Sur le plan européen, leur rôle fut également essentiel dans le développement du théâtre d'avant-garde, même si plus d'une fois la contribution des écrivains et des artistes roumains a été passée sous silence ou minimisée. « Eugen Lovinescu, le théoricien du synchronisme, accordait peu d'importance à l'avant-garde littéraire de Roumanie, ne se rendant pas compte que par elle non seulement que la littérature/roumaine — n.a./se synchronisait parfaitement à celle de l'Europe toute entière, mais qu'aussi elle pouvait d'une certaine façon revendiquer un rôle de précurseur »⁴. On peut effectivement parler d'une impulsion jamais connue donnée à l'art du spectacle européen par les représentants roumains du théâtre d'avant-garde. Dès avant la phase de « folie artistique » quand Gaston Baty fondait « Les Compagnons de la Chimère » (où se donnaient les drames symbolistes de Simon Gantillon — *Maya* —, de Jean Victor Pellerin — *Tête de rechange* — ou d'Ansky — *Dibouk*) et quand Charles Dullin ouvrait son « Atelier », déjà les manifestes des artistes dadaïstes et surréalistes contestaient la valeur et même la raison d'être de l'« ancien théâtre ». Au même moment, en ces premières années du siècle, en Roumanie, deux metteurs en scène (A. Davila et Paul Gusty) comprenaient qu'il était de toute première nécessité de réformer le théâtre par une mise en scène d'un caractère neuf. Il convient d'ailleurs de souligner que la véritable

réforme du théâtre, en Roumanie, fut bien plus l'œuvre des metteurs en scène que celle de la dramaturgie se mettant au pas des chefs des courants d'avant-garde. Ce disant, nous envisageons ces metteurs en scène qui se sont préoccupés de rejeter n'importe quel artifice et imitation naturaliste, n'importe quel luxe purement décoratif, la moindre illusion descriptive, en leur substituant l'action dramatique, l'improvisation, la spontanéité, le mouvement.

C'est le metteur en scène qui, dans le théâtre roumain, fut le premier disposé à renverser l'équilibre de l'ancien théâtre — depuis les deux susmentionnés que j'appellerais volontiers des « metteurs en scène-pédagogues », jusqu'à ces Soare Z. Soare, G. M. Zamfirescu, Ion Sava, Aurel Ion Maican, Sandu Eliad et tant d'autres. Par leur activité, ils se sont élevés au niveau des grands metteurs en scène européens de l'époque, ceux-là mêmes qui ont animé et créé des programmes, des écoles, des doctrines, des styles de théâtre en ce début de siècle quand prenait naissance dans l'art du spectacle un concept tout neuf, enrichi des données de l'histoire contemporaine, conscient de la nécessité d'élargir son essence politique et de manifester la tendance de théâtralisation de la vie sociale elle-même. Les transformations intervenues dans la structure de la société, l'industrialisation, les progrès de la technique, le machinisme déterminèrent des modalités et des techniques toutes nouvelles dans l'art de la représentation scénique. Reconnaître comme relevant de l'avant-garde rien que ses formes les plus excentriques et n'ayant eu que trop peu de prise sur le public serait commettre une grande erreur quant à *l'esprit* d'avant-garde qui, lui, s'est formé en rapport direct avec l'innovation politico-sociale de ce temps-là et s'est manifesté par une remarquable capacité d'innover dans le domaine de l'esthétique. Aussi, les phénomènes théâtraux d'avant-garde ne peuvent-ils être envisagés rien qu'en fonction du caractère d'élite tant disputé en matière de théâtre. L'avant-garde a certainement produit des phénomènes avec trop peu d'impact sur le public (comme par exemple les manifestations dadaïstes et surréalistes), mais, tout autant, elle en a donné d'autres, très nombreux, directement reliés à certain niveau de l'expérience sociale con-

temporaire et dont la substance était précisément conditionnée par les profondes mutations intervenues dans la théâtralisation même de la vie sociale ; ce genre de manifestations n'ont rien à voir avec la fâcheuse distinction à faire entre un théâtre d'avant-garde bon pour une élite et un théâtre par excellence populaire et ni avec le caractère généralement anticonformiste de l'avant-garde, car elles étaient dues en tout premier lieu à la propre capacité des artistes de « faire du neuf ». L'idée dominante, à l'époque, était de rethéâtraliser le théâtre. Cette idée s'appuyait sur le renouveau de l'esthétique dramatique grâce aux plus représentatifs des artistes et des hommes de lettres que renfermait l'avant-garde. On peut donc affirmer que la rethéâtralisation du théâtre était au fond le but majeur de l'activité de la plupart des compagnies et des ensembles de théâtre roumains créés après la Première Guerre mondiale. La majorité des animateurs de troupes et d'ensembles théâtraux de l'entre-deux-guerres, alors même qu'ils ne s'inscrivent pas d'une manière déclarée sur l'orbite d'une école ou d'un système précis, remplissent néanmoins, sans aucun doute, un rôle formatif en préconisant les principes d'une pédagogie nouvelle dans l'art de l'acteur. Le désir de théâtraliser et de rethéâtraliser le théâtre — paramètre distinctif de la personnalité et de l'activité des metteurs en scène roumains de l'entre-deux-guerres — s'est manifesté d'une façon offensive parce que, justement, ce désir jaillissait d'un autre : celui de réaliser un théâtre adéquat à l'époque. Concevoir qu'une pièce de théâtre ne peut devenir elle-même que par le spectacle, qu'elle est tout d'abord une invitation à l'existence théâtrale et que le texte « est le jeu dans l'attente de la représentation », prouve que le théâtre moderne manifeste son respect pour l'œuvre dramatique dans une attitude créative toute neuve. La pièce devient l'objet d'une analyse dramatique distincte de l'analyse philologique et de l'analyse esthétique, sa raison d'être — et son but par conséquent — est la recherche de ce que sera sa représentation.



Pour le théâtre roumain d'avant-garde, le programme du groupe *Insula* peut être jugé comme significatif. Il s'élabore en un temps où les nouvelles générations

d'écrivains et artistes pouvaient « donner des batailles littéraires, errer sur de vastes étendues de vagues en permanence agitées et aboutir au havre des éclaircissements »⁵ ; en un temps où, dans une crémérie de la rue Bărăție, en fait le « siège » de l'Académie de l'avant-garde artistique roumaine, Gheorghe Dinu (Stephan Roll) lisait Lotréamont et fraternisait avec Geo Bogza, Ilarie Voronca, Fundoianu ou M. H. Maxy⁶ (cette crémérie allait devenir — au n° 37 de la rue Bărăție — un second « Lapin Agile » et c'est d'ici que seront lancés *Punct*, le gyroscope de la torpille constructiviste, aussi bien que l'explosif *75 HP*, dont le cri de combat ressemblait à une sentence : « Nous infusions à l'atome du dynamisme ! »⁷) ; en un temps où Urmuz et Tristan Tzara imprégnaient la conscience du modernisme roumain et où les revues de l'avant-garde avaient déjà amplifié l'action de « „déparasitage” des cerveaux »⁸ ; des années enfin où — à l'instar d'Alfred Jarry qui s'était identifié à son héros Ubu —, Moldov, l'admirateur d'Urmuz, utilisait « les paralogismes caractéristiques de son idole »⁹ dans sa correspondance et ses entretiens courants. C'est alors que prit naissance le programme du groupe *Insula*, répudiant le théâtre conçu comme une industrie, mais restant encore loin des violences de langage du *Manifeste activiste envers la Jeunesse* ou des prises de position des doctrinaires de l'avant-garde. Ce programme (Déc. 1922) est l'un des documents les plus intéressants du théâtre d'avant-garde roumain des années '20 : « ... Avec le Manifeste lancé au public et où nous déclarions notre dégoût du théâtre actuel, conçu comme une industrie, l'activité de *Insula* commence. Mais, des mots et des quelques idées avec lesquels nous commençons un théâtre (où nous voulons faire autre chose que ce qui, habituellement, s'appelle 'théâtre'), il s'agit de passer aux actes. Notre manifeste ne s'adressait pas seulement au public ; il s'adressait en premier lieu à tous ceux qui pouvaient comprendre notre œuvre et nous aider. *L'œuvre* — écrivions-nous — *n'est pas fermée, tous ceux qui sont en mesure de l'aider par leur intelligence et leur goût, tous ceux qui ont des affinités non pas pour nous mais pour l'art, trouveront chez nous des amis, des camarades et des coopérateurs* ». En effet, nos idées ne demeurèrent pas sans écho ; des voix de la presse auraient pu

nous encourager (si tant est que nous ayons besoin d'encouragement moral) ; nous leur disons quand même merci ; mais ce qui est bien plus, de jeunes acteurs et certains autres de vieille renommée, ainsi que d'autres éléments de valeur nous ont offert leur concours, de tout leur cœur, sans poser à notre début de carrière, sans doute modeste, des restrictions et des conditions que nous n'aurions pu satisfaire.

A présent, avec tous ces éléments, encore peu nombreux, mais qui ne tarderont pas à venir, qui ne viendront que mieux, en étant attirés par notre énergie et notre droiture esthétique, nous commençons à réaliser. De toutes les pièces à venir, celle avec laquelle nous comptons débiter est peut-être la plus dure à réaliser sur une scène aussi exiguë que celle dont nous disposons pour le moment et dans le contexte de nos moyens actuels, si modiques. Nous expliquons ailleurs, dans cette revue, les conditions de la mise en scène et nous apportons des précisions sur la pièce et l'auteur (*Legenda funigeilor*, poème dramatique en trois actes de D. Anghel et St. O. Iosif). Ici même, en raccourci : le théâtre *Insula* débute sans aucune aide, sans la moindre raison commerciale et s'efforcera malgré tout à donner rien que des pièces dont la valeur littéraire est incontestable et pour la réussite desquelles, en fait de mise en scène et jeu, il dépensera toute son énergie, davantage même que l'énergie dont il dispose.

Parlons maintenant un peu, aussi, pour le public : la salle est petite, pour une centaine de spectateurs. Avec le prix d'un abonnement, le spectateur se paie seulement le plaisir d'assister, le théâtre n'en tirant aucun bénéfice, les frais restant toujours non couverts parce que le quantum total des abonnements permis par l'exiguïté de la salle n'atteint jamais le total des dépenses. D'ailleurs, dans les conditions actuellement imposées par cette salle, *Insula* n'a même pas le droit de recourir au public payant ses places à chaque spectacle. Il nous faut donc compter uniquement sur les très peu nombreux qui auront la joie de nous fréquenter. Il faut qu'on nous aide pour que nous puissions exister. D'autre part, notre existence vous est nécessaire du moment que vous vous êtes convaincus que dans l'état où se trouve chez nous

le théâtre, aller au théâtre et l'encourager signifie contribuer à une piètre œuvre. Notre existence vous est nécessaire si vous êtes hommes de goût, si vous ne supportez plus de fréquenter l'ancien théâtre et si vous attendez un de neuf. Ou bien, peut-être, croyez-vous que le théâtre nouveau, ce sont les financiers, l'Etat ou les vedettes qui vont vous le donner ? Vous avez bien compris qu'une nouvelle entreprise doive débiter modestement, mais vous n'avez pas encore compris que l'acte même de comprendre implique aussi des devoirs à côté des plaisirs. Il faut que vous nous appuyiez. Vous êtes à même de le faire soit en vous inscrivant parmi les membres fondateurs de *Insula*, dont le nom figure sur les programmes et qui bénéficient du droit d'assister à la répétition générale. Soit, en payant, outre votre abonnement, une quote-part mensuelle qui vous dispense le droit d'assister aux réunions et conférences de *Insula*, en devenant ainsi *Les Amis d'Insula*. Vous pouvez encore nous aider, et ce sera votre plus efficace appui, en encourageant vos amis et relations à venir chez nous. Vous répandrez de la sorte des livres qui augmenteront les abonnés d'*Insula* ».



Les revues culturelles de l'après-guerre publiaient d'innombrables informations sur l'essor et le nouveau courant de la vie théâtrale. Ainsi, l'année même de l'apparition du programme d'*Insula*, l'hebdomadaire *Adevărul literar și artistic* — qui, par ailleurs, se tenait à l'écart de l'esprit de fronde manifesté par les publications de l'avant-garde — n'hésitait pas à remarquer le grand rôle joué par « le plus compétent des organisateurs de l'art scénique, un certain Meyerhold »¹⁰ et commentait favorablement l'importance du théâtre expressionniste ; au même moment, la revue *Teatrul*, dirigée par Soare Z. Soare, analysait les spectacles *Le Cadavre vivant* (Th. de la C^{nt}^{le} Bulandra, 1923) et *La Puissance des Ténèbres* (Th. National, 1922), ainsi que la tournée Stanislavsky à Paris, 1923¹¹.

La presse transmettait aussi des échos sur la nouvelle orientation du théâtre populaire. Dans un article-programme, R. Cioculescu demandait à ce que le répertoire soit conditionné par les exigences contemporaines du public et notait que

«le théâtre est en train de dégénérer parce que le répertoire est subordonné en fait aux vedettes, aux snobs, au goût du pouvoir, aux buts mercantiles»¹².

L'idée d'un théâtre populaire revient fréquemment¹³. Elle repousse énergiquement toute comédie douteuse, dans le genre forain, et opte pour le drame social. Du groupe des théâtres populaires faisait aussi partie l'*Atelier*, dirigé par Em. Cerbu — lequel, du reste, eut à vaincre maints obstacles pour réaliser ses vues et ses besoins artistiques. L'idée avait non seulement l'approbation de l'avant-garde mais aussi de ceux qui, sans se déclarer entièrement d'accord avec les principes modernistes du théâtre, lui étaient cependant favorables. C'est ce qui explique la présence de Mihail Sadoveanu, Constantin Mille et Em. Fagure aux côtés de Em. Cerbu et Ion Marin Sadoveanu aux réunions culturelles de la Salle Liedertafel, sous les auspices de la revue *Omul Liber*, de même que l'appui accordé aux programmes tant par Victor Eftimiu ou Marietta Sadova, que par G. M. Zamfirescu ou par I. Bulov, le comédien de la troupe de Vilna.

Les voies de communication entre le théâtre d'avant-garde et le théâtre ouvrier (celui-ci étant aussi, en réalité, un théâtre d'avant-garde) ont souvent été parcourues dans les deux sens. Dans *Pagini libere*, on trouvait sous la plume d'un des animateurs du théâtre prolétaire¹⁴ d'intéressantes appréciations sur la fonction active du prolétariat et sur l'apparition «de l'art nouveau de l'avenir» en même temps que les imminentes transformations sociales. Dans la rubrique d'art de la revue *Deșteptarca*, dirigée par N. D. Cocea et Barbu Lăzăreanu, on relevait avec enthousiasme l'importance mondiale et la valeur artistique exceptionnelle du film d'Eisenstein, *Ivan le Terrible*, ou bien l'activité du tout jeune théâtre politique de Piscator : «A Berlin, fonctionne depuis cet automne un théâtre prolétaire et révolutionnaire, le Théâtre Piscator. Son programme : représenter l'art du point de vue de la lutte de classe. Un théâtre pour le prolétariat, au service du prolétariat, avec une technique et des moyens de propagande adéquats à la lutte qu'il mène»¹⁵.

Mais, n'oublions pas que dans les spectacles des groupes ouvriers d'art paraiss-

sent des metteurs en scène et des interprètes qui sont des praticiens du théâtre d'avant-garde (I. Sternberg, Sandu Eliad, M. H. Maxy, Dida Solomon-Calimachi, Sergiu Dumitrescu etc.) et que nombre de leurs spectacles ont une structure moderne où se révèlent des influences expressionnistes et constructivistes. N'oublions pas, non plus, qu'à l'instar des groupes de l'avant-garde, les manifestations des derniers que je viens de mentionner ont lieu dans des cadres restreints — théâtres populaires, théâtres de quartier.

Sur la même ligne s'inscrivent plusieurs tentatives des groupes d'avant-garde et surtout l'activité de l'initiateur du groupe «*Treisprezece plus unu*», soit G. M. Zamfirescu, déjà évoqué. Dans une lettre ouverte, publiée par la presse¹⁶, celui-ci parle de l'enthousiaste activité de ce collectif, animé par son credo à un idéal artistique affranchi : «nous étions maîtres de nos pensées et de nos actions, nous rêvions de révolutionner le théâtre» (G. M. Zamfirescu fut un tout proche collaborateur de Sandu Eliad et de Ligetti, le chef du groupe artistique *GMT*). L'activité de *Treisprezece plus unu* «a de toute façon été un geste démonstratif, on y a affirmé une volonté et on y a tiré un enseignement»¹⁷... , soit que «dans l'art il n'y a pas de place pour l'esprit de fonctionnaire», de même que «l'art théâtral le plus moderne et le plus moderniste ne consiste pas seulement dans les décors et les jeux de lumières»¹⁸.

Il n'est pas dépourvu d'intérêt de souligner le fait qu'en Roumanie l'activité des groupements artistiques d'avant-garde apparaissent dans un moment de crise des théâtres européens subventionnés et d'évasion dans le domaine du répertoire et de l'art sur le plan des théâtres bucarestoïses. L'ouverture vers le théâtre moderne est également confirmée par l'appel lancé aux comédiens et metteurs en scène roumains afin de prendre part aux spectacles grandioses organisés par Taïrov et Meyerhold à Moscou en 1934¹⁹. Au sujet de ce genre de théâtre pratiqué en URSS en ces années-là, Emanoil Socor écrivait qu'«il entretient l'aspiration à la liberté, à l'émancipation des misères de l'actualité», qu'il stimule «l'aménagement de théâtres spécialement destinés aux ouvriers ainsi que l'élaboration d'un répertoire qui convienne à ce public spécifique». Le même, en se référant à la pièce de Viktor Kirchkov,

écrivait qu'«à la différence du théâtre de la bourgeoisie européenne, inondé d'un implacable pessimisme, d'une pesante climat de tristesse à la suite d'amours assoiffés et d'autres vices, /la pièce/ *Merveilleux alliage* abonde d'optimisme et de réconfort »²⁰.

Les publications de spécialité et les critiques dramatiques s'occupent largement de l'apparition d'une nouvelle pièce du futuriste Maïakovsky (*La punaise*, 1929), de la première du film *La fin de Saint Pétersbourg* de Pudovkin, et discutent des nouvelles *formules de théâtre russe*, de l'art d'Eisenstein, des opinions de Piscator, de l'activité du théâtre Habima dirigé par Vachtangov, du fait que «le metteur en scène Taïrov lance une nouvelle formule esthétique dans le théâtre», ou bien de «Ce que Meyerhold exige d'un acteur» etc²¹.

La notion de théâtre expérimental jouit de prise dans l'époque, l'activité des scènes expérimentales est largement commentée parce qu'en Roumanie, comme ailleurs, l'idée de *studio* ou de *théâtre libre* «a suggéré tout un champ d'expériences littéraires et techniques, tout un processus créatif dans un laboratoire artistique»²².

Les nouvelles formules de théâtre sont pourtant l'objet de commentaires différents de la part des spécialistes. Ion Marin Sadoveanu par exemple, considère la formule de Stanislavsky — d'ailleurs adoptée par Paul Gusty — comme sortie de mode, alors qu'il trouve la manière de Meyerhold comme «la première qui s'insurge contre le naturalisme». Le même I. M. Sadoveanu conçoit clairement que «Taïrov intègre le volume, confiant à l'évolution rythmée de celui-ci tous les éléments du spectacle» /.../; «sous la main de Taïrov — affirme-t-il — naît ce podium destiné à réaliser selon une nécessité logique la spatialisation du cadre où le drame va se dérouler». Le théâtre envisagé par Meyerhold devait «installer dans tous ses droits le corps de l'acteur»; la biomécanique n'est rien d'autre que «le polissage des fonctions et des possibilités d'expression du corps, jusqu'aux acrobaties»²³. On voit combien près se trouvait I. M. Sadoveanu des idées émises sur le théâtre par les revues de l'avant-garde! La spatialisation de la scène, une certaine rythmique du spectacle, le besoin d'un comédien-acro-

bate, voici au fait les problèmes de base qui constituent les débats animés des colonnes du *Contimporanul*, *Integral* et autres revues des années '20, réclamant la réalisation d'un théâtre de synthèse, d'un spectacle total.

On parle dès 1925, à propos de la représentation du *Mariage* de Gogol au Théâtre Central, par une troupe de Drame et Comédie, de mise en scène synthétique: dans une revue d'avant-garde on lit que celle de I. Sternberg n'a pas été une mise en scène «constructiviste, mais seulement synthétique»²⁴.

On a souvent affirmé que le théâtre de l'entre-deux-guerres a surtout connu des manifestations d'une avant-garde routinière qui n'a pas réussi à s'élever jusqu'aux exigences du théâtre moderne. Il est vrai que sur maintes scènes et dans nombre de groupements théâtraux, les expérimentations n'ont pas toujours été couronnées de succès, mais il convient de reconnaître néanmoins que l'activité de la Compagnie de Drame et Comédie témoignait d'une évidente tendance à éviter n'importe quelle imitation de la nature, du souci proprement caractéristique du théâtre constructiviste de trouver des espaces de jeu absolument inédits et de créer une rapide succession des images, une succession cinématographique, permettant aux paroles «de composer tout ensemble une machine déclenchant des sensations visuelles, auditives, kinesthésiques, capable de provoquer des chocs»²⁵.

Les audaces des groupes d'avant-garde (voir aussi *Insula*, dont les animateurs, Armand Pascal et B. Fundoianu, ont joué la pièce *The Glittering Gate*, sous le titre roumain *În fața portilor de aur*) butent sur la résistance du théâtre conservateur sans doute, mais tout autant se voient freinées par l'existence de ces vieilles scènes où ils étaient contraints de dérouler leur activité, par cet espace scénique révolu et impropre aux expérimentations nouvelles. Aussi, n'est-ce pas un simple hasard que *Insula* se mette sous le signe de l'appel lancé par Jacques Copeau dès avant la première guerre mondiale en s'écriant: «Pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu».

Les manifestations théâtrales d'avant-garde des années '20 n'atteignent pas en Roumanie le niveau d'actes spectaculaires amenant «l'ostentation anticonformiste jusqu'à l'irrationnel»²⁶, dans l'esprit du

théâtre dada ou surréaliste. Le non-conformisme antibourgeois connaît des formes plus agressives dans la presse d'avant-garde que dans l'activité théâtrale proprement dite. Des spectacles comme ceux des compagnies *Drame et Comédie* ou *Insula* ne tendent pas à exacerber les sens selon la pensée futuriste²⁷. Le spectacle constructiviste se base notamment sur une nouvelle méthode de *structurer* les objets artistiques, dont le but est d'éveiller les sens de l'homme endormi qui n'enregistre la réalité que machinalement. Ce spectacle poursuit de *construire* un monde nouveau, tangible, rationnel, dont la signification est d'assurer le transfert spirituel de l'art dans la vie²⁸. Ce n'est pas fortuitement que nombre des idées animant le théâtre roumain d'avant-garde se relie plutôt aux réformes du début du siècle qu'aux formes dramatiques aléatoires du courant dada et surréaliste. Dans les revues et dans l'activité créatrice des hommes de théâtre d'avant-garde on constate au premier plan l'idée de *rethéâtraliser le théâtre* selon l'esprit d'Eyreinov qui voulait infuser à la scène la vivacité des grandes époques du théâtre du passé et non pas l'idée de l'antithéâtre ; c'est pourquoi les représentations roumaines de ce temps-là témoignent des efforts collectifs en vue de réaliser une synthèse entre les meilleures traditions et les innovations techniques les plus intéressantes, font preuve d'une hostilité marquée à l'égard du naturalisme, d'un souci de synthétiser, de styliser sans, pour cela, aboutir à la transformation de l'acteur dans un simple élément décoratif.

Disons pour conclure que dans le théâtre roumain et même au sein des groupes d'avant-garde, les années '20 ne constituent pas le champ d'un grand conflit entre metteurs en scène et comédiens. Les premiers, quand ils faisaient partie de l'avant-garde, n'ont pas assujéti les seconds à leurs idées concernant le spectacle, ils ont seulement contribué à ce que les acteurs prennent leurs distances par rapport à l'esprit de l'ancien théâtre sans les contraindre à se renier eux-mêmes ou à devenir de simples objets scéniques.



Lorsque Jean Paul Sartre affirmait que l'avant-garde avait produit plus de manifestes que d'œuvres, il envisageait

en tout premier lieu la littérature et limitait le concept d'avant-garde à une acception restreinte. En réalité, le théâtre d'avant-garde des premières décennies du XX^e siècle totalise l'ensemble des réalisations et des essais qui ont poursuivi l'éloignement des tabous du théâtre naturaliste au profit d'un surcroît de théâtralité acquise au moyen du développement du langage corporel et d'une régénération du langage verbal. Piscator, le créateur du théâtre politique, considérait que « le naturalisme n'est ni révolutionnaire, ni marxiste » et que le théâtre exige une plus grande force d'expression. Toutes les formes théâtrales innovatrices — y compris celles qui découlent de l'expressionnisme, du futurisme, du constructivisme, des courants dada ou surréaliste attestent l'existence de mouvements qui « quels que soient les problèmes qu'ils créent à ceux qui tentent de les cerner, sont comme autant de lames de fond qui viennent se disperser à la surface en une infinité de vagues semblables et dissemblables »²⁹.

L'expressionnisme, apparu dans le théâtre après la Première Guerre mondiale mais se nourrissant de la dramaturgie et de la peinture expressionnistes d'avant la guerre, refuse les lois théâtrales du naturalisme et de l'impressionnisme et poursuit de dénaturer la scène, le but de tout spectacle expressionniste étant d'éloigner l'illusion, en révélant la profonde essence du motif de base (le *Grundmotiv*) du drame. Après 1918, l'expressionnisme devient un courant révolutionnaire qui va créer un théâtre antimilitariste, anticapitaliste³⁰. Animé par l'*Abstraktiondrang* de Worringner, le théâtre expressionniste tend à s'extraire du monde logique des apparences, encadre le noyau dramatique concentré de la pièce dans un espace organisé selon un graphisme déformant mais apte à soutenir le dynamisme du théâtre. Léopold Jessner, créateur et théoricien de la vision scénographique expressionniste, écrivait : « Nous domptons l'impressionnisme extérieur, nous le remplaçons par l'événement vécu expressif qu'on doit présenter d'une manière actuelle au moyen d'indication concentrée »³¹.

En Roumanie, immédiatement après la Première Guerre mondiale, le dramaturge et poète Lucian Blaga affirmait que « jamais l'homme ne s'est moins fuit lui-même

qu'au temps du naturalisme ». Pour Blaga, l'expressionnisme signifiait « rendre les choses sous leur espèce absolue », c'est-à-dire qu'il voyait dans l'expressionnisme davantage que la plupart des modernistes pour lesquels « l'expressionnisme consistait dans la volonté de rendre les choses en exagérant leurs notes individuelles ». L'auteur de *Filozofia stilului* voyait dans l'expressionnisme « une vaste pensée dirigée vers la création d'un monde nouveau » et d'un art nouveau où « les héros du drame deviennent des idées dotées d'une volonté et qui vivent une existence substantielle sur un plan irréel »³². Ce même Blaga, auteur de la pièce *Mesterul Manole*, refusait le théâtre naturaliste, regrettait que « l'acteur tienne à être très fidèlement l'homme de chaque jour » dans une époque de spiritualisation du théâtre quand « l'intérêt a passé du détail à l'essentiel, du concret à l'abstrait, de l'immédiat au transcendant, de la donnée au problème »³³.

Le théâtre expressionniste a été un théâtre de choc mais tout autant celui de la révolte de l'art contre la vie. Les constructivistes l'ont accusé d'être un théâtre où l'homme apparaît comme détaché de l'histoire, disjoint de celle-ci. Et les animateurs mêmes du courants, attirés par la lutte antiguerrière, se dirigeront vers la structure sociale « /.../ vers la formation de la signification historique de la classe ouvrière »³⁴.

Dan Grigorescu, historien et théoricien de la culture, est d'avis que « l'expressionnisme est le phénomène ayant eu les plus larges résonances dans notre culture /roumaine — n. de a./ de l'entre-deux-guerres » et que « la rencontre de l'art et de la littérature roumaines avec un courant aussi largement répandu dans le monde a engendré des structures différentes de celles d'autres civilisations »³⁵. Des personnalités marquantes des lettres et du théâtre moderne roumain ont été attirées par l'expressionnisme (Lucian Blaga, Adrian Maniu, George Bacovia, Mihail Săulescu, G. M. Zamfirescu, Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican etc.) sans que, pour autant, il eût constitué un mouvement intégré dans le courant européen et qu'il ait apporté des contributions notoires sur le plan universel comme l'ont fait les dadaïstes roumains. Alors que ces derniers occupèrent une position prioritaire dans l'histoire internationale du mouvement dada,

« l'expressionnisme ne semble pas avoir dépassé la condition d'un réceptacle de l'écho produit par des œuvres littéraires (et surtout littéraires) créées ailleurs » (cf. D. Grigorescu).

Mihail Ralea, vivant intensément l'effervescence littéraire et artistique allemande (en 1922 il faisait ses études en Allemagne), considérait l'expressionnisme un état d'esprit plutôt qu'une doctrine d'art. Pour lui, était expressionniste tout ce qui n'était pas traditionnel, tout ce qui venait contredire les anciennes manifestations artistiques : « analyse au lieu de synthèse, activité au lieu de passivité, culte de la forme, anticapitalisme et antinationalisme, voici le caractère de l'expressionnisme littéraire allemand »³⁶. Pour les intellectuels roumains, c'était une esthétique nouvelle, un mouvement généreux avec de fortes influences dans la culture roumaine³⁷. Mais, « de tous les arts où ils auraient pu retrouver des éléments expressionnistes, les intellectuels roumains, familiarisés au phénomène de la culture allemande, accordèrent une attention toute particulière au théâtre »³⁸. Il est évident que cette tendance a été favorisée par les tournées des troupes de théâtre expressionniste (la Compagnie Künstlerische Schaubühne de Berlin, la troupe de Vilna) ainsi que par les spectacles de Karl Heinz Martin montés à Bucarest, sans négliger l'apport des publicistes roumains préoccupés par ce courant antitraditionaliste³⁹ et surtout le penchant marqué de certains dramaturges pour la littérature expressionniste. Lucian Blaga a non seulement popularisé la théorie du théâtre expressionniste mais encore il en a même créé un en écrivant des pièces comme *Zamolxe* (1921) ou *Tulburarea apelor* (1923); Adrian Maniu, sous la même influence, a écrit *Mesterul* (1924), Ion Sin-Giorgiu — *Masca grotescă dramatică într-un act*. Il convient de relever l'originalité du drame expressionniste de Blaga, lequel ne pastichait point le drame allemand, il l'enrichissait d'idées poétiques et de traditions roumaines; et même si *Zamolxe* peut être inclus aux scénarios extatiques de Toller et de Hasenclever, il n'est pas moins vrai que « le militantisme du théâtre expressionniste allemand se convertissait ici /chez Blaga — n. de a./ dans une défense de la spiritualité nationale. L'anticapitalisme explicite de la dramaturgie expressionniste se

trouvait indirectement impliqué dans l'œuvre de Blaga, dans le sens d'un retour aux valeurs ancestrales »⁴⁰. Le même fond de mythe et folklore se retrouve aussi chez Adrian Maniu dans *Meșterul Manole* ou bien dans *Lupii de aramă*; non pas, cependant, chez George Ciprian (*Omul cu mîrfoaga et Capul de răfoi*) — bien que George Călinescu ait associé ces pièces à l'expressionnisme — et ni, surtout, chez G. M. Zamfirescu. Ce dernier a sûrement été influencé par Toller et Capek qui abordent l'univers spirituel prolétaire dans la vision expressionniste de pièces comme *Grup R-8 (Grup Revoluționar 8 — glumă neverosimilă cu dragoste și moarte* — 1929), *Adonis — parabolă cu o haimană, o portocală și un vis* (publiée dans *L'Excelsior* des 5 et 12 décembre 1930), *Parada paiațelor* (intitulée encore *Schimbarea la față*) écrite en 1924 et demeurée en manuscrit, *Sam, poezie cu mine, cu tine, cu el...* (en 9 tableaux, un prologue, un manifeste et un épilogue). L'art dramatique de ces œuvres « ne consiste pas dans la manière de tracer la ligne de l'action ou dans le dynamisme imprimé à certains caractères, mais dans l'expressivité la plus prégnante d'une âme portée aux surdimensions du tragique; non dans l'intensité de l'impression mais dans l'intensité de l'expression »⁴¹. Il est du reste intéressant de souligner encore une fois ici que le répertoire établi par G. M. Zamfirescu, en tant que metteur en scène et directeur de troupe théâtrale, témoignait lui-même de son penchant pour le drame préexpressionniste et expressionniste (*Le Père* de Strindberg, *Karl et Anna* de L. Frank, sans doute aussi sa propre pièce *Domnișoara Nastasia*), autant de spectacles où G. M. Zamfirescu chercha un mode d'expressivité tout nouveau. Victor Ion Popa se montre également attiré par le drame expressionniste en tant que metteur en scène. Il monte des pièces de L. Frank, Wedekind, Wispianski, Jules Romain et conjugue ses options avec *Daria* de Lucian Blaga, *Lupii de aramă* de Adrian Maniu, *Masca* de I. Sin-Giorgiu etc. A son tour, Aurel Ion Maican est conquis par le drame de Capek et met en scène à Iași *R.U.R.* (au Théâtre National); Soare Z. Soare se tourne vers les spectacles de Reinhardt et le modèle de l'acteur expressionniste. Cela dit, on voit que, sans occuper une trop grande place dans le théâtre roumain

de l'entre-deux-guerres, l'expressionnisme a pourtant représenté le mouvement d'avant-garde le plus notoire avant l'apparition de certaines autres formes d'avant-garde et notamment du constructivisme.

Les animateurs des groupes d'avant-garde conçoivent le monde entier comme un spectacle où se reflètent l'esprit citadin des temps modernes, le tourbillon de l'existence moderne. Pour Stephan Roll (Gh. Dinu) qui examine l'ensemble du mouvement d'avant-garde roumain, tout n'est que jeu de scène, il est disposé « à voir dans n'importe quel mouvement du cosmos un lever de rideau »⁴². Selon lui, le comédien doit être un artiste du corps, capable de créer une nouvelle image de la réalité, de manifester la toute nouvelle objectivité du courant constructiviste qui, davantage que l'expressionnisme ou le futurisme, se veut lié au concret historique. Ses adeptes refusent de faire de la Beauté un but suprême de l'art; ils exigent de l'art qu'il soit utilitaire, comme le travail et la science qui, à ce moment-là de l'évolution sociale, témoignent de la fièvre constructive. Les représentations théâtrales constructivistes des années '20 en URSS — depuis *L'Aube* de Verhaeren, dans la mise en scène de Meyerhold, au Théâtre de l'Acteur de Moscou (1922), spectacle que l'on peut tenir pour le prologue du constructivisme à la scène, suivi d'autres réalisations du même genre (de Tatlin, Popova, Stepanova, Granowski) — enthousiasment les esprits, si bien qu'en Roumanie également, à la même heure, on donne la *Salomé* d'Oscar Wilde, jouée par Alexandra Exter, et presque en même temps que le spectacle de Meyerhold déjà cité, *Le coq magnifique* de F. Cromelinck — deux grandes mises en scène constructivistes. Bien qu'en général la technique du jeu de scène biomécanique ne soit pas totalement acquise, dans les trois dimensions de l'espace, on s'efforce néanmoins à réaliser certains desiderata: l'importance du jeu de l'acteur, des procédés acrobatiques, clownesques (voire cascadeursques), la prédilection pour l'espace ouvert de l'arène du cirque (*Salomé* fut donnée dans l'arène du Sidoli, à Bucarest).

Ayant, pour commencer, des affinités avec le futurisme et le dadaïsme, le constructivisme s'est notamment manifesté dans la Russie postrévolutionnaire où « des milliers de personnes touchées d'une

sorte de théâtromanie participaient à des spectacles colossaux [...]. En quittant les salles de théâtre, la fiction dramatique descendait dans la rue et prenait l'aspect des mascarades et des mystères»⁴³. Tatlin, Maïakowski, Meyerhold et même Malevitch qui avaient parcouru les voies du futurisme et du mouvement dada, se dirigent dans les années '20 vers l'art constructiviste, car on constate — et c'est là un fait indiscutable — que l'esprit d'avant-garde est marqué d'une volonté et d'une ardeur constructives dans le théâtre et l'art révolutionnaires. Si, en Roumanie, l'avant-garde des lettres et de l'art ne se présente pas à l'état pur — ayant pénétré «dans une formule de synthèse» —, dans le théâtre, en échange, elle est marquée d'éléments constructivistes⁴⁴. *Contimporanul* — la revue d'avant-garde la plus importante peut-être mais sûrement la plus longévive — devint le principal porte-parole du constructivisme. Les «intégralistes» — adeptes d'une variante de ce dernier — ne vont pas atteindre la réalisation du rêve lucide de Ion Vinea («l'élan constructif de l'esprit qui décompose et recompose la nature d'après des lois innées»⁴⁵), mais ils prôneront leur pensée comme étant «une synthèse scientifique et objective de tous les efforts esthétiques expérimentés jusqu'à présent» et vont soutenir la nécessité de «changer la métaphysique d'autrefois dans le matérialisme scientifique d'aujourd'hui, comme l'alchimie /fut changée — n.a./ en chimie scientifique»⁴⁶. Les «intégralistes» formeront une catégorie à part du constructivisme (avec Stephan Roll, M. H. Maxy, Ilarie Voronea, Ion Călugăru etc.). Quant à Marcel Iancu, l'ancien promoteur du mouvement Dada, auprès de Tristan Tzara, il se détacha aussi en 1919 du dadaïsme pour se joindre aux constructivistes. N'oublions pas que Iancu et Maxy ont été les décorateurs des spectacles constructivistes patronnés par la revue *Contimporanul*, tout comme le groupe théâtral de *Insula* (né en Décembre 1922 en lançant son fameux programme déjà évoqué) fut patronné par elle, de même que le furent aussi les réunions littéraires organisées par *Insula* sous le nom *l'Anthologie roumaine* (1923, à la Fondation de l'Université) où l'on exigeait un hommage permanent aux grandes valeurs de la poésie roumaine⁴⁷.

Les constructivistes ont mis l'accent sur la modernité sans tomber dans le péché du futurisme qui avait accordé toute priorité à la forme, aux dépens du contenu. Ce caractère de modernité constitue le sens primordial de l'activité des groupes théâtraux et des décorateurs constructivistes. Tudor Arghezi — le poète cité tantôt en note, qui a témoigné de la sympathie à l'avant-garde sans en faire toutefois partie — commentait favorablement ce genre de spectacles en affirmant que «la dignité littéraire vous impose un rôle actif dans le spectacle»⁴⁸ et constatait avec satisfaction «quelque chose de nouveau dans la poésie de ces temps, dans les livres, le théâtre [...] ce renouveau est considérable [...] car ce n'est pas un simple cliché, c'est bien un renouveau intérieur, un noyau tout neuf, dirais-je même un style»⁴⁹. Les constructivistes ont pleinement contribué à la formation du concept moderne de théâtre et à l'intégration de l'art du spectacle roumain dans le contexte du théâtre moderne européen. N'adhérant pas aux formes d'avant-garde qui ont précédé la première guerre mondiale⁵⁰, ceux du *Contimporanul* sont des adversaires du nihilisme dada, et Marcel Iancu lui-même — de retour en Roumanie en 1922, après avoir fondé à Zürich, avec Tristan Tzara, le courant Dada — devient l'illustrateur principal de cette revue, en manifestant d'évidentes tendances constructivistes opposées au nihilisme dadaïste. C'est un fait qu'en Roumanie l'avant-garde artistique a été nettement constructiviste. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut interpréter le programme lancé par le *Manifeste activiste envers la jeunesse* déjà évoqué : car si «l'art s'est prostitué», si le théâtre est considéré «une recette bonne pour la mélancolie des marchands de conserves», si la dramaturgie est «un bocal de fœtus fardés» — cette violence de langage rappelant le nihilisme dada —, toujours est-il que ce *Manifeste* plaide pour l'abandon «des clichés confus de la vie bourgeoise» au profit d'«un théâtre de l'émotion pure» dont l'esprit, le rythme et le style vont découler de «l'activisme industriel» et ne seront pas «écrasés par des anachronismes». Finalement, le constructivisme du *Contimporanul* se dirigera — jusqu'à y perdre son identité — vers un «modernisme compréhensif».

Les manifestes de la presse d'avant-garde vont se poursuivre, en continuant la lutte pour un art dynamique : « la naissance du constructivisme, du surréalisme et autres ismes dynamiques sont nécessaires à notre existence menacée de gel ». Pour éviter « le froid de la banalité et du lieu commun [...], nous avons besoin de mouvement, le plus possible et aussi divers que possible »⁵¹.

L'apparent nihilisme de la revue *Unu* est contredit par le fougueux appel constructif (« Lecteur, entreprenez le déparasitage de votre cerveau ! »), par les références si diversifiées faites aux grands promoteurs (depuis Marinetti, Breton et Ribemont-Dessaignes, à Ion Vinea, Tristan Tzara, Argehezi et Brâncuși)⁵².

Ilarie Voronca scruta avec beaucoup de lucidité le sens du phénomène constructiviste et de sa variante, l'intégralisme. En se penchant sur « les persévérantes recherches d'atelier » de ce courant, il fit voir que sa force consistait « dans l'intégralité des efforts de partout, tel un unitaire filon, un seul et même nerf vibrant pareillement dans les arts plastiques, la littérature, la musique, le théâtre »⁵³. Il a mis en évidence la contribution de M. H. Maxy et Marcel Iancu, en tant que décorateurs, à l'affirmation du théâtre constructiviste, ce courant qui « devait ouvrir le chemin vers la grande liberté de l'esprit » et amener « ces connaissances détaillées des réactions entre objets, ces envahissements de personnages et d'aspects issus de l'imagination et de la souffrance »⁵⁴. Mais, il a dépassé le cadre de la scénographie en examinant aussi la peinture proprement dite de Maxy, celui qui a réussi à rendre « à travers des accents absolument personnels une fresque de figures autochtones, depuis les petits chanteurs porteurs de l'Etoile /de

Noël — n. de a./ jusqu'à ces Montreurs d'Ours de brume et de braise »⁵⁵.

Les années '30 ont vu l'esprit de fronde se prolonger et dans le théâtre et dans les lettres. Et l'on entendra Aurel Baranga, dans le *Strigăt* (« Cri ») lancé par la revue *Alge* annoncer au public que « la scène a ouvert sa bouche ; regardez-la comme elle baille. Démolissez vos racines du passé qui, pourrissant en vous, vous feront vous-même pourrir... Venez donc chez nous, voir au lieu d'un rideau qui baille, un rideau qui crie... Un torrent démolisseur / Un torrent bâtisseur / C'est bien ici qu'on peut trouver des pompes pour toutes les impulsions les plus rebelles / Venez donc chez nous et vous allez entendre le véritable cliron du siècle »⁵⁶.

Envisageant en 1932, presque rétrospectivement, tous les mouvements d'avant-garde, Miron Radu Paraschivescu considérerait qu'ils ont engendré un art nouveau, qu'ils ont été « le déchainement en avalanche de certains éléments, d'appels remuant les tréfonds, tels des geisers de forces refoulées [...] issues de l'absolue nécessité d'une prise de conscience et d'une volupté du sacrifice »⁵⁷. Il trouvait que le défaut du mouvement Dada n'avait pas été — comme on a pu le croire — de se manifester prématurément, mais celui que « les iconoclastes du Dada n'avaient pas vu le fond social, la primauté du matérialisme (la catastrophale absence du pain de chaque jour) », que le surréalisme est de « l'égoïsme et la manifestation de refoulements personnels, d'où son caractère strictement individualiste et son impossibilité à faire école [...] ». Étant une révolte intérieure, l'expression personnelle d'une valeur intrinsèque, le poème et la peinture surréalistes ne peuvent se trouver qu'une certaine résonance sensorielle chez le spectateur qui, alors, cesse d'être un spectateur »⁵⁸.

Notes

¹ Adrian Marino, in *Dicționar de idei literare*, București, 1973, p. 644.

² Voir *Le théâtre d'avant-garde dans la presse roumaine des 2^e et 3^e décennies du XX^e siècle*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Théâtre, Musique Cinéma*, tome XVIII, 1981.

³ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 652.

⁴ Matei Călinescu, *Avangarda literară în România, în Antologia literaturii române de avangardă* de Sașa Pană, București, 1969, p. 15.

⁵ Al. Cerna Rădulescu, *Arghezi și generația războiului sau patosul împotririi*, in *România literară*, XIII^e année, n° 19, 8 mai 1980.

⁶ Voir George Macoveanu, in *România literară*, XIV^e année, n° 22, 28 mai 1981.

⁷ Cf. Sașa Pană, *Născut în '02*, București, 1972.

⁸ Voir Georgeta Ilorodincă, *Memoria avangardei (Sașa Pană împlinește 70 de ani)*, in *Luceafărul*, XV^e année, n° 33 (537), 12 août 1972.

⁹ Sașa Pană, *Memorii de Sașa Pană. Pagini răslețe din Născut în '02*, in *Luceafărul*, *ibidem*.

¹⁰ *Adevărul literar și artistic*, n° 75, III^e année, 30 avril 1922.

¹¹ *Teatrul*, n° 3, 1923.

¹² R. Cioculescu, *Tribuna socialistă*, Cluj, 11 août 1920.

¹³ Voir *Socialismul*, 15 octobre 1922.
¹⁴ B. Lebli, *Pagini literare*, janvier 1926, feuille 53.
¹⁵ Voir la rubrique *Arta și literatura*, in *Deșteptarea*, 27 décembre 1927 et 8 janvier 1928.
¹⁶ G. M. Zamfirescu, *Arta eliberată*, in *Reporter*, 10 janvier 1937. De ce temps-là, G. M. Zamfirescu était premier directeur de scène au Théâtre National de Iași.
¹⁷ *Ibidem*
¹⁸ G. M. Zamfirescu cite Agatha Bărsescu (*Memoarii*), lui-même tenant le décor, avec tous ses effets de lumière et couleur, pour des auxiliaires du théâtre.
¹⁹ Voir *Reporter*, 8 août 1934.
²⁰ Em. S. (ocor), *Teatrele cu repertoriu pentru muncitori în URSS și Franța*, in *Manifest*, Iași, n° 1, 25 janvier 1938.
²¹ Voir *Rampa* des 13 et 20 janvier; 1, 17 et 18 février; 1 et 15 avril; 11 septembre 1929, ainsi que des 1 et 9 février; 13 mars; 3 et 5 avril 1930.
²² Issia Răcăciuni, in *Reporter*, V^e année, n° 42, 26 décembre 1937.
²³ Ion Marin Sadoveanu, *Formule de teatru rusec*, in *Rampa*, 1 février 1929.
²⁴ *Căsătoria la Teatrul Central și constructivismul*, in *Integral*, n° 8, novembre-décembre 1925.
²⁵ Ov. S. Crohmălniceanu,
²⁶ Camil Petrescu, *Modulitatea estetică a teatrului*, Bucarest, 1937, p. 114.
²⁷ Marinetti recommandait afin de restituer à l'homme le sens perdu du toucher de : tenir ses mains gantées pendant plusieurs jours durant lesquels le cerveau s'efforcera à condenser différentes sensations tactiles; de nager sous l'eau afin d'essayer à saisir par le sens tactile les courants et les températures; énumérer et reconnaître dans le noir le plus complet tous les objets de sa propre chambre à coucher.
²⁸ Voir *Avangarda anilor '20*, in *Drama*, n° 8—9, 1971, p. 12 et suiv.
²⁹ D. Bablet, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, 1975, p. 76.
³⁰ Dès avant la guerre furent représentées les pièces de Hasenclever (*Der Sohn*, 1914), G. Kaiser (*Die Bürger von Calais*, 1914), Franz Werfel (*Die Troerinnen*, 1915), et le pacifisme d'Ernst Toller (*Die Wandlung*) se convertira en drame révolutionnaire expressionniste : *Masse-Mensch*, 1920; *Die Maschinenstürmer*, *Hoppla*, et *Wir leben*, 1927.
³¹ D. Bablet, *op. cit.*, p. 82.
³² L. Blaga, *Expresionismul*, in *Mișcarea literară*, I^e année, n° 2, 22 novembre 1924.
³³ L. Blaga, *Filozofia stilului*, p. 135, 136, 138.
³⁴ Ernst Toller, cf. *Secolul XX*, n° 1, 1972, p. 25.
³⁵ Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute. Expresionistii*, Bucarest, 1980, p. 372, 374.
³⁶ M. Ralea, *Scrisori din Germania*, in *Viața românească*, XIV^e année, n° 9, 1922.
³⁷ Voir Tudor Vianu, *Expresionismul, estetică nouă*, in *Ideea europeană*, n° 55, 1921.
³⁸ Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 380.
³⁹ *Rampa* de 1919 à 1921 s'occupe de diffuser dans le public l'œuvre des dramaturges allemands

(Kaiser, Wedekind, Toller, Hasenclever) et publie des articles sur les spectacles respectifs. Dans *Mișcarea literară* (II^e année, n° 13, 1925), Felix Aderca exprimait sa propension au mouvement expressionniste après que dans le *Contemporanul* il eût écrit en 1923 que « sans une connaissance satisfaisante de la littérature dramatique allemande contemporaine on ne peut plus faire sérieusement et décentement du théâtre » (*Pentru Directorii de teatru, actori, scriitori și toți iubitorii de artă dramatică*, in *Contemporanul* II^e année, n° 28, 1923). Aux conférences du groupe « Poesis », on présentait Wedekind (Eugen Filotti) Strindberg (A. Dominic), Kaiser et Hasenclever (Ion Sin-Giorgiu).

⁴⁰ Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 406—407.

⁴¹ Kurt Pinthus, *Versuch eines zukünftigen Dramas*, in *Deutsche Dramaturgie von Naturalismus bis zur Gegenwart*, Tübingen, 1970, p. 71—78.

⁴² Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Bucarest, 1969, p. 198.

⁴³ Cf. Serge Fauchereau, *Expressionnisme Dada. Surréalisme et autres ismes*, vol. I, Paris, 1976, p. 143, citation ex Mario Rippellino, *Maïakowsky et le théâtre d'avant-garde*, p. 102.

⁴⁴ Voir Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Bucarest, 1969, p. 67.

⁴⁵ Cf. Ion Pop, *ibidem*, p. 63.

⁴⁶ Gheorghe Dinu, *Sugestii înaintea unui proces*, in *Unu*, V^e année, 1932, p. 49 (Gheorghe Dinu c'est celui qui, dans l'*Integral*, publiait des appels des plus fidèles en faveur d'un théâtre constructiviste).

⁴⁷ B. Fundoianu : « Avec Eminescu commencent la poésie, la prose, la vie roumaine et c'est nous tous qui commençons » ou bien « Avec Arghezi font leur entrée dans la poésie roumaine la sobriété, l'honnêteté lyrique, le mépris pour les fautes de rime et de rythme, une foule de choses simples » (apud, Sașa Pană, *Antologia literaturii române...*), Bucarest, 1969, p. 257, 258.

⁴⁸ T. Arghezi, *Cum se scrie românește*, in *Cugetul românesc*, I^e année, n° 1, 1922.

⁴⁹ Idem, *Literatura nouă*, in *ibidem*, n° 4/1922.

⁵⁰ Ion Vinea (I. Iovanski) avait été dès 1912 avec Tristan Tzara (S. Samyro) l'éditeur de la revue *Simbolul*, mais alors il ne s'agissait que des prémisses d'un détachement de l'académisme; ultérieurement, chacun d'eux suivit des chemins séparés.

⁵¹ Geo Bogza, in *Urmuz*, Cimpina, I^e année, janvier 1928.

⁵² Voir Sașa Pană in *Unu*, I^e année, n° 1, avril 1928.

⁵³ Voir *Integral*, n° 1, 1925 (*Poezie nouă* ou *Cicatrizări*).

⁵⁴ Voir Ilarie Voronca, *Semnificațiile unui act de prezență*, p. 71—72.

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ Aurel Baranga, *Strigăt*, in *Alge*, I^e série, n° 2, 13—21 octobre 1930.

⁵⁷ Miron Radu Paraschivescu, *Schimbarea la față a cuvintului*, in *Unu*, n° 48, octobre 1932.

⁵⁸ *Ibidem*.

«Chaque brique, un livre soulevé des deux mains vers le haut, le livre des mauvaises et bonnes annonces». C'est une annonce, mais c'est, surtout, un poème élevé vers l'absolu; et, ce disant, Maître Manole, «sanglotant, fouette violemment les airs»¹, en assujettissant à son œuvre les forces élémentaires de l'espace et la substance des mots, par son ordre implacable de sacrifier la vie, une vie «au scintillement d'étoile», à l'instar des mots qui, aussi, se placent suivant l'ordonnance d'un ouvrage de qualité. C'est l'assujettissement de soi et celui des autres maçons-éléments, briques de l'édifice, entassés «l'un sur l'autre». Et, de la sorte, que «le monde qui s'est porté vers nous, stupéfait devant le sacrifice, s'éloigne accablé par la création».

Le sentiment si humain de l'étonnement qui, selon les Anciens, se trouve à la base de n'importe quelle philosophie, se change en effroi devant ce que l'homme peut entreprendre. Car cette œuvre «n'étant pas un édifice de louange, qu'elle demeure tout au moins un signe menaçant lancé vers les hommes contre les puissances». Dans son élan à rivaliser avec la création de la Nature, à accomplir un «miracle» en dehors de ceux achevés par cette dernière, l'homme jette à celle-ci son défi et Manole est de ceux qui, sacrifiant la vie par Mira, écrase «la corolle des merveilles du monde». Il le fait pour la décanter et l'inclure dans une œuvre échappant à l'intelligence, une œuvre qui transcende «le grand passage» dans l'éternité, car elle «est le chant des commencements et des finalités dans l'immutabilité du même cercle».

Il y a toute une poétique de la création dans *Mesterul Manole* (Maître Manole). Elle se dévoile non seulement lorsqu'elle s'explicite dans l'image évocatrice des mots, des chants, des livres, mais aussi par la sève dont elle nourrit en profondeur le drame entier, en lui conférant ses sens majeurs. La création, suprême accomplissement de l'action, vers laquelle, nécessairement, tend axiologiquement Blaga, affirme son sens paradoxal : avec esprit de suite, les innombrables caractérisations de l'œuvre sont faites par la coexistence de termes irréconciliablement opposés, qu'il s'agisse de formulation éthique, mé-

LUCIAN BLAGA ET LE MODÈLE RÉFLEXIF DU DRAME

Maria Vodă Căpușan

taphysique ou esthétique : cieux et enfer, anges et démons, lumière et ombre, bien et mal, poison et louange, Christ et Antéchrist, conception et mort, voici l'œuvre et voici ses bâtisseurs. D'ailleurs, l'aspect paradoxal est accentué, chez Blaga, par l'adoption du concept goethéen de *daimôn* en tant que principe créateur. Anarchiquement divin, le «démoniaque est le hors de soi de la divinité, son évasion de l'ordre logique et moral qu'elle s'est imposé : de là, l'irrésistible force qui le caractérise, le côté positif de ses manifestations»². Car le démoniaque, pour Blaga, est «un paradoxe se montrant sous des contradictions». C'est pourquoi Blaga échappe à la tentation de l'absurde. A une première et superficielle lecture de son œuvre, on pourrait croire que son théâtre recèle les indices de cette irréconciliable opposition, mais au fond on n'aboutira jamais à l'absurde divorce entre la logique humaine et le monde. Parce que la spiritualité de Blaga accepte le caractère paradoxal de la nature, dans les choses autant que dans l'homme, la force créatrice de ce dernier — le daimôn — est paradoxale.

Jamais pourtant le paradoxe de l'œuvre ne se révèle plus intimement que lorsqu'on admet que le *topos* création-sacrifice devient chez Blaga métaphore du théâtre ; non pas seulement une méditation sur le mot-livre, mais toute une poétique de l'acte dramatique, du verbe incarné. Ainsi envisagée, la présence obsédante du motif ludique apparaît comme pleinement jus-

tifiée car aucun autre art n'est aussi essentiellement nourri de jeu que le théâtre, le jeu d'un double sacrifice : d'autrui et de soi-même. C'est une poétique soulignant dans toute son originaire cruauté le rapport sacrificateur-sacrifié qui réside rituellement à la base de l'acte théâtral, entre ses deux créateurs — l'auteur et l'acteur.

Quand l'auteur est poète, alors il choisit pour lui-même certains rôles — des *topoi* privilégiés dans l'histoire du genre car, de Virgile à Pouchkine, il se veut bâtisseur, dans cet « Exegi monumentum » réitéré qui inscrit son immortalité dans le marbre. Blaga le fait également lorsqu'il écrit *Pietre pentru templul meu* (Des dalles pour mon temple). Si, toutefois, un autre est impliqué dans l'œuvre en tant qu'un de ses objets, particulièrement la femme bien-aimée, alors cet autre, cette femme, accède pareillement à l'immortalité car sa beauté éphémère s'inscrit à son tour sur la page pérenne, s'incruste dans le tronc toujours vivace de l'arbre qui est l'œuvre. C'est, alors, un double sauvetage du temps, celui du poète et celui de l'objet poétique au moyen du mot écrit. Mais, combien plus dur et plus cruel — bien qu'en apparence sous le signe du jeu — est le rapport avec autrui, avec cet « autre », le second créateur, celui qui fait don à l'œuvre de lui-même afin de lui prêter vie par le rituel dramatique. Manole, que son œuvre hante, imagine pour elle des plans et des formes, mais « rien ne vaut » tant qu'un autre corps, une autre vie, ne lui feront dons d'eux-mêmes. « Je veux me trouver moi, muré en elle ! Que mon âme l'enveloppe, à peine chuchottante et à peine se mouvant, comme un souffle vétuste mais jamais mort » ! Mais ce n'est pas de Gămăn, esprit des abîmes, esprit du sommeil, qu'a besoin l'œuvre, mais de Mira ; car elle est « la vie même, au scintillement d'étoile », parce qu'« entre tous et toutes tu es la plus encline au jeu ». Pourtant, l'œuvre une fois accomplie, parce qu'un autre que son constructeur s'est à jamais muré en elle par son jeu de la vie et de la mort, une torturante question se pose quant à celui-ci : « Vit-il toujours ? Ou bien ne vit-il plus ? ». L'œuvre est un agencement de voix et il est difficile de dire à qui appartient la voix que l'on entend en elle en réalité : *Mira* : « Vois-tu, toi — c'est bien ainsi que tu es,

toujours — que seule ta voix s'entende. Rien que toi. Toujours toi. *Manole* : La tienne sera si pure, que seul le ciel l'entendra ». Il se peut que la plus belle définition du théâtre ne doive pas être cherchée dans les réflexions théoriques de Blaga, mais dans les paroles que Manole adresse à Mira : « L'histoire du sacrifice humain — ce n'est que cela — un jeu. Un jeu d'immaculé envoûtement et d'obscur magie que nous ferons avec toi ». Une histoire, un sacrifice, un jeu, voici les éléments de base du théâtre. Une histoire imaginaire qui exige le sacrifice de l'autre pour exister, tout étant mis sous le signe ludique, dans l'extase et la douloureuse joie de créer, dans sa « divagation » — autre parole leitmotiv du drame.

Mais l'on arrive au paradoxe fondamental du rituel dramatique. Si l'œuvre vit à présent par cet autre qui s'est bâti en elle, cet autre que le créateur a accepté de sacrifier, c'est que le sacrificateur en est exclu ; l'œuvre créée n'a plus besoin ni de son corps, ni de sa voix. Elle s'en éloigne, il lui est permis « de s'écarter de la première forme », celle de l'histoire, par le sacrifice et le jeu. Mais l'histoire y reste comprise sans aucun doute : « Tout ce que j'en garde est la sauvagerie du mot », déclare Manole. Seulement, ce mot a perdu maintenant sa raison d'être, auprès du chant qu'élève vers l'absolu l'œuvre incarnée. Parce que « tout est encore plus merveilleux qu'on l'avait pu voir sous sa forme réduite ».

Manole se voudrait perdu dans son édifice : « Il pénètre en vacillant dans l'église ». Un son de cloche s'y fait encore entendre, mais en réalité c'est le chant de la création accomplie ; lui, il n'a plus qu'à mourir. Le paradoxe tragique du théâtre n'est pas que le sacrifice du créateur prête vie à l'œuvre — comme dans le mythe romantique du Pélican où le poète nourrit son poème avec son cœur déchiqueté et son sang. Dans le théâtre, la création vit à travers un autre et Manole mourra « lancé dans les airs ». Qui tue Manole ? Ici, les significations finales sont modifiées. Dans la légende, il n'y a pas de doute, mais là : « Le prince vient se réjouir à la vue de l'édifice achevé. Il ne vient pas pour juger ». Manole choisit lui-même sa mort, mais rien que lui, pas les autres maçons aussi.

Gămăn : « (il vient au milieu, l'air haggard) Le chant de l'intérieur du mur

t'appelle vers un autre rivage où l'argile est bleue et où s'en vont toutes les vies. D'entre les clochers tu regardes et le monde te paraît pitoyable et toute sa beauté ».

Abolissant par son actualité même les fondamentales dichotomies entre ciel et enfer, l'œuvre demeure un défi suprême jeté à l'absolu, le paradoxe suprêmement incarné du double sacrifice.

Par toutes ses composantes, l'acte dramatique dépasse le singulier, l'individuel — principe de création et d'accueil dans le domaine de la parole écrite — et conduit vers la dimension plurale. Plusieurs construisent, plusieurs s'immolent, avec leurs rêves et leurs corps ; et pas seulement des hommes, car des matières et des éléments sont nécessairement impliqués dans la réalisation. Le drame de Blaga illustre au moyen du mythe une donnée fondamentale du théâtre, la sociabilité³ ; entre les arts du spectacle c'est lui qui est ici le plus fortement accentué. Cette « concentration de traits sociaux » se manifeste tant à travers la réalisation de l'objet esthétique qu'à travers l'accueil qu'on lui fait et le configure d'une manière spécifique.

Il existe chez Blaga une multitude de maçons, de sacrificateurs et de sacrifiés, virtuels ou réalisés et il existe également une « foule » venue pour contempler la réalisation, une foule qui participe elle-même à l'œuvre.

La foule : « Nous voici, tous tant que nous sommes — on est dans l'église et alentour ». Mais, ce n'est pas seulement une implication dans l'espace. Par la force du regard visionnaire de cette foule, l'œuvre — encore que partielle, encore non réalisée matériellement — peut être envisagée comme entière.

Le groupe de femmes revient, pénètre les murs du regard, voit l'église en son entier et disparaît vers le fond.

Le troisième maçon : « Des groupes hallucinés viennent et s'en vont ».

Le deuxième : « Avez-vous remarqué ? Ils regardaient par-dessus nous autres, beaucoup au-dessus de nous, comme s'ils voyaient quelque chose ».

Le premier : « L'un d'eux montrait le clocher de son doigt. Mais là où il montrait de sa main, moi je n'ai rien vu ».

Cet « édifice », en tant qu'œuvre dramatique est ce que l'on voit en réalité mais tout autant cet objet imaginaire que « des

groupes hallucinés », qui viennent et s'en vont, entrevoient par-delà, ces groupes étant eux-mêmes des participants de droit à la création par la force de leurs regards ; la vue et la vision, la parole et le silence — partis du premier maçon vers les autres dans un enchaînement de conception qui relie la foule en son entier — se répondent nécessairement pour donner de l'œuvre une image réalisée. Il faut entrer dans le jeu comme un spectateur impliqué, acceptant la magie qui rend les choses et les êtres autres qu'ils le sont en réalité à force de « divagation » intérieure et de « vision » ; ce n'est pas le fait du hasard qu'existe chez Blaga, aussi, exprimée par la parole, l'opinion de celui qui ne sait ou ne peut voir. Dans cette poétique du théâtre qu'est *Maître Manole* on trouve, à la fois présentes et définies, toutes les fonctions participantes à l'œuvre — les créateurs (de la parole ou de la réalisation) autant que le public. Celui-ci est défini d'une manière encore plus prégnante non seulement positivement par son aptitude à voir, mais aussi, d'une façon contrastante, par sa non-participation, son refus de s'impliquer. On mesure ainsi avec plus de précision le conditionnement de l'œuvre par le code de la réceptivité. En son noyau, le drame de Blaga renferme un plaidoyer en faveur du théâtre rituel, du théâtre magique, celui de la communauté humaine toute entière, non pour rendre hommage à une divinité, mais pour donner vie à ses plus profondes aspirations à la beauté et à l'absolu, où la dimension esthétique triomphe des déterminations antinomiques du réel en élevant le paradoxe à son niveau suprême.

Dans le « théâtre nouveau » européen des premières décennies du siècle, Blaga — remarquable théoricien du phénomène dramatique — discernait par rapport à la période précédente, naturaliste, une relation toute neuve du spectateur face au « visible » scénique qu'on lui présentait. Dans le naturalisme, « le public se voyait offrir l'occasion de "revoir" au théâtre, également, ces hommes qu'il rencontrait ailleurs »⁴. Vase communicant du réel, se situant par rapport à celui-ci sur une position tautologique, cloîtré dans une monotonie sans issue, ce genre de spectacle tue le jeu de scène dans son désir de se constituer en duplicata du quotidien et réduit de la sorte le sens de l'acte

dramatique. Le théâtre nouveau prend ses distances à l'égard du réel dans plusieurs directions ; c'est, tantôt, chez Claudel et Werfel, une spiritualisation métaphysique, tantôt — chez Strindberg ou Wedekind — une épuration symbolique jusqu'à la quintessence, tantôt encore l'introduction d'« idées-force » expressivement impersonnelles et s'entrelaçant à la manière d'un contrepoint dans le drame expressionniste-visionnaire et, enfin, chez Shaw et Pirandello, le dialogue dialectique. On ne saurait à notre temps donner meilleure appréciation — plus synthétique et plus lucide que celle de Blaga — du phénomène dramatique à la dite période et les courants qu'il y a discernés dès le commencement se reconnaissent aujourd'hui encore dans l'ainsi-nommé théâtre d'idées ou poétique. Bien plus, une heureuse dissociation intervient actuellement dans la sphère même de l'expressionnisme, entre l'allégorie et la métaphore scénique, mais on la néglige parfois, alors même que l'on discute des antécédents allemands dans le drame de Blaga. Sans s'y reconnaître lui-même, Blaga affirme néanmoins que « chez nous, avec encore plus de base qu'ailleurs, on s'essaie à ce théâtre ». Tout en ne niant pas certaines confluences, il serait pourtant inefficace d'assimiler sa création dramaturgique à l'une des quatre tendances définies par lui, car Blaga se réclame d'une modalité spécifiquement roumaine de « stylisation », de transgression du réel immédiat. Il dit en effet : « Le paysan stylise à chaque pas. Quand il peint ses icônes sur verre ou sur bois. Quand il tisse ses tapis. Quand il bâtit ses églises. Et, chose plus surprenante encore, quand il joue son unique théâtre : le mystère des Trois Mages d'Orient »⁵. Blaga se situe donc lui-même sur la ligne d'un prolongement direct de cette tendance toute roumaine dont il se réclame ouvertement en fait d'antécédence. Exemple d'ailleurs la fidélité avec laquelle d'illustres créateurs de la nation formés à l'école européenne et assimilant presque témérairement l'expérience artistique de leur siècle, ces Blaga, Brâncuși, Tăculescu, restent profondément ancrés dans la spiritualité roumaine et attachés à ses racines folkloriques, alors même qu'ils s'adressent au monde dans le langage durable de l'universalité.

renté — de vision entre le peintre Tăculescu et le poète de *Marea trecere* (Le grand passage), en y discernant les moules formatifs et l'« alphabet sensible » de l'*ethnos* roumain. Les deux créateurs utilisent des moyens de leur temps en élaborant « une réduction métaphorique destinée à rapprocher le caractère spécifique et l'unité de style de notre culture »⁶. Si on développait ces suggestions, on pourrait affirmer qu'un de leurs traits communs essentiels est précisément cette assimilation et ce remodelage de la coordonnée mythique, si bien définie par Blaga dans une théorie qui la dissocie du plan mythologique. Blaga plaide pour une « variante mixte » — une « pensée mythique » — où les plans de l'abstrait et du mythe se maintiennent en équilibre. Malgré que l'âme moderne se soit tellement diversifiée, malgré que l'esprit de l'homme de la culture témoigne actuellement d'une si vive propension à l'abstrait, il arrive encore de temps à autre qu'une pensée mythique reparaisse avec une spontanéité inaltérée, sinon chez les génies de la philosophie et de la science, mais tout au moins chez les poètes de qualité qui savent, eux, écouter les bruits de la Nature. Un poète, mis devant les forces primaires du cosmos et de la vie, s'il ne veut pas démentir sa mission de créateur, ne saurait penser autrement que sur un plan mythique. C'est par là que Tăculescu est aussi poète : mis devant le mystère ontologique, il le vit avec ferveur. Il est mythique jusque dans sa vision (le concept étant pris ici dans son acception la plus large) : une « image-synthèse » qui acquiert en quelque sorte une vie séparée dont le sens ne saurait être extrait qu'au prix d'un nouvel effort intellectuel »⁷. Dans l'œuvre, il devient également rituel, poétique ou plastique tout en témoignant d'une rigueur, d'une force disciplinaire qui dompte l'imaginaire. Ce n'est pas une évasion, un acte régressif, du primitivisme, en tant qu'âge historique, c'est au contraire une forme privilégiée de manifestation d'une spiritualité moderne, capable d'avoir, par Tăculescu, d'étonnantes visions sur la matière dynamique, des visions qu'on dirait issues de la cybernétique ou de l'électronique, assumées avec une participation superlative du moi ; de même que chez Blaga, l'acte créateur réussit à renfermer en lui-même la démarche de l'« esprit mathématique »,

grâce à une configuration distincte de ce que l'on « voit » et de ce que l'on « imagine » par la généreuse vertu des mots utilisés au niveau du symbole. Les calvaires, chez Tucelescu, ne sont pas de simples éléments de référence pour un paysage donné, tout comme, chez Blaga, l'édifice construit par Manole ne relève pas de tel temps ou de tel lieu ; ils deviennent un moule stylistique dans une image-synthèse qui renferme son propre devenir.

Baconsky découvrait chez Tucelescu une double existence des couleurs : dans l'horizon des valeurs sensibles et dans celui de l'action magique. « Les couleurs — affirmait-il — ne s'organisent pas dans la perspective de la lumière qui y est projetée mais la concentrent en elles-mêmes, la contiennent, pareillement à l'obscurité et à l'ombre qui souvent descendent en leur matière en augmentant ainsi leur intensité, leur vibration et leur mystère ». La forme et le mot ont aussi chez Blaga, cette double portée — sensible et magique —, cet accroissement d'eux-mêmes par l'illumination ou l'assombrissement intérieurs, ils deviennent aussi « une expression chargée d'âme au-dedans » — pour reprendre ici la formule même de Blaga quant à l'expressionnisme. Quant au peintre des yeux « qui vous regardent de toute part » on a moins parlé cependant de cette orientation de sa vision qui, sans annuler la participation intense du moi, tout au contraire l'implante dans la modernité en la certifiant, et lui confère l'attribut d'une prise de conscience esthétique supérieure qui s'érige elle-même en objet de réflexion. Il est même difficile de savoir si, dans *l'Autoportrait* du peintre, ces yeux-là sont descendus, sur la toile, du « tapis des cieux » — lui-même contaminé du motif des tapis rustiques roumains — ou bien si ce ne sont pas plutôt les propres yeux de l'auteur qui ont envahi le monde de leur vision apte à tout embrasser ? Ce regard est-il l'expression d'un moi qui s'« impersonnalise » ou bien, au contraire, est-il l'expansion du moi, l'assujettissement du monde réel à un principe déduit de ce moi ? Quoiqu'il en soit, l'abolition de la séparation traditionnelle entre le portrait et le paysage atteste précisément la précarité de la frontière entre humain et anhumain.

Présent chez Blaga dans la pièce *Maître Manole* — dont le thème centré sur le

mythe de la création-sacrifice comporte une autoréférence — le penchant à l'analyse du processus créateur apparaît aussi très distinctement chez Tucelescu dans une toile rarement reproduite parce que, probablement, elle est considérée comme moins « typique » du peintre ; elle est cependant hautement révélatrice pour le contexte qui nous occupe ici, dans le sens qu'elle peut nous amener à reconsidérer la vision au point d'en faire le thème obsessif de l'œuvre. Cette toile s'appelle *Joc serios* (Jeu sérieux). Elle pourrait bien avoir l'air d'une ébauche, n'était cette impression d'« inachèvement » — la même que vous donnent parfois certaines formes de Brâncuși, certains textes modernes, depuis Flaubert à Michel Butor, la musique sérielle aussi — qui apporte plutôt le sentiment d'un *refus du fini*, d'une insertion des significations de l'œuvre dans un *in-finitum*. Le titre nous fait comprendre que la peinture est une réflexion sur la condition de l'acte créateur (« second » dans l'acception du terme chez Ion Barbu). Ici, comme chez Blaga (le jeu « à la vie — à la mort » ou le jeu « à bâtir » dans le drame *Maître Manole*), le « jeu » prend son sens le plus grave, celui d'être un code existentiel et de création. On distingue nettement deux plans sur la toile : un premier, soit un noyau (calvaire-arbre, dont il émane une étrange suggestion de totem venu de loin, d'une zone encore non découverte, un futur et possible monde) qui est figuré dans un cadre pictural (le deuxième plan) le prolongeant, mais dans une toute autre gamme de couleurs et une autre densité des formes. Ce « prolongement » n'offre plus, au-delà de la ligne de séparation des deux plans, d'ailleurs visible, ni l'intensité, ni la prégnance initiales ; les lignes se perdent, leur vibration se relâche, les couleurs s'estompent.

L'œuvre peut, sans doute, être « lue » de différentes manières, mais chaque lecture donne lieu à une méditation sur l'acte créateur. La création est cet espace privilégié, fermé sur lui-même tel un rituel, concentré entre des limites qui signifient clairement que l'œuvre se situe en-dehors de tout ce qui l'environne, qu'elle se constitue en « différence » de l'extérieur, même lorsque celui-ci la prolonge. Ou bien, si on envisage la création dans une perspective renversée, elle est une quintessence en forme et couleur,

elle est une « image-synthèse » du tout-autour qui l'environne et la limite et qui, *par elle*, devient d'une prégnance unique. Sur cette toile, « second » n'est pas le noyau, mais ce qui se trouve par-de là ce noyau dont il est en quelque sorte le reflet. Ce rapport de « secondarité » apparaît ici avec une double portée, en dernière instance réversible. Rien n'empêche aussi de faire de cette œuvre une « lecture » dans le temps. Dans ce cas, un itinéraire s'impose au regard du spectateur : il doit commencer par une phase qui n'y est pas incluse, étant située au-delà du cadre du tableau — c'est une troisième phase, supposée, de stratification du réel existant au-dehors, à l'extérieur. Puis, en transgressant le cadre en tant que nécessaire frontière, il doit suivre sur l'espace même de la peinture ce progressif processus de concentration jusqu'au noyau final. A travers cette lecture concentrique, l'acte d'accueil finit par doubler, à son échelle, l'acte de création, il s'approprie ce dernier au niveau de la genèse et pas seulement du résultat qu'est l'œuvre, la création en elle-même. L'introduction de celle-ci dans *l'in-finitum* se veut ainsi une sorte d'invitation au regard, pour impliquer plus amplement le spectateur qui, lui aussi, est compris dans ce « jeu second ». Cette toile de Tuculescu, parfaitement solidaire de la substance et de la vision du peintre, comporte une profonde méditation sur soi-même, en situant son créateur dans la famille spirituellement si moderne de l'esprit réflexif.

Le philosophe Constantin Noica voyait dans le caractère réflexif comme un « retour sur soi-même », aujourd'hui, il semble s'être étendu de la philosophie — laquelle le revendique à — la science contemporaine, dans ces « fonctions de fonctions » ; d'une pareille réflexivité, l'exemple le plus étrange est donné par la physique — sinon par la nature même — avec ses *ondes* qui représentent un « mouvement du mouvement » puisque toute onde n'est que l'expansion d'une vibration initiale. Quelque chose de l'ordre de l'esprit apparaîtrait ainsi au-delà du propre domaine de celui-ci jusqu'à cette ultime couche de réalité qui serait le spectre des ondes électromagnétiques ⁸.

La peinture *dans* et *sur* la peinture, de Tuculescu, révèle simultanément une modalité proprement plastique de se refléter

soi-même dans la spatialité, la forme et la couleur, alors que la dimension temporelle ne peut être que déduite de la genèse dans la mesure où elle-même se reflète dans l'œuvre ou bien se trouve récupérée par l'acte de l'accueil, en imposant une détente presque instantanée de son rythme par rapport à la perception habituelle. L'objet esthétique pictural ne possède pas cette dimension en tant que telle et le « devenir » que Tuculescu lui impose — sans contredire à son code car il se sert de l'entremise de la spatialité — l'approche des limites de son possible. Déjà avec le symbolisme, l'art moderne commençait à connaître et à accentuer cette tendance à transgresser les frontières, des frontières qui semblaient toutes normales durant les siècles précédents ; c'est ainsi que le poème, la peinture ou la musique tendent vers une totalité par leur symbiose mise au service de l'un d'eux. Le calligramme, le vidéo-musique représentent autant d'expériences novatrices, réitérées à nos jours dans les formes les plus diverses.

Mais, cette coexistence possible au sein d'un unique objet esthétique n'abolit en rien le caractère spécifique de chaque art : la spatialité des arts plastiques, la coordonnée temporelle des arts de la parole et de la musique. C'est aussi pourquoi une comparaison entre arts comporte chaque fois certains risques. « *Ut pictura poesis* » dit un vieil adage trop souvent entendu comme une égalisation des deux ; au fond, ce n'est pas du tout cela que l'adage signifie, car c'est bien « *comme* la peinture, est la poésie » ; il exprime autrement dit un rapprochement qui étale et maintient la différence des termes. La reconnaissance d'une spécificité des moyens, de la substance, du mode de composition et de structuration des dimensions temporelle et spatiale, du mode d'accueil même de chaque art en particulier, se retrouve jusque dans la manière dont chacun exprime le moi. On distingue des degrés différents de réflexivité, depuis le simple dédoublement jusqu'à la connaissance et la prise de conscience de son propre être.

La secondarité — faculté de parler de soi-même et d'autres systèmes de signes — est l'un des traits constitutifs du langage dont profitent pleinement les arts en s'en servant exclusivement ou

en l'associant à d'autres substances. Elle justifie donc et la linguistique et la critique littéraire ou artistique, en général. Trait distinctif du langage pour les uns, la secondarité semble pourtant s'accorder à d'autres signes également¹, bien qu'il soit vrai en moindre mesure. On la voit qui s'impose aussi sur le territoire de l'œuvre même car c'est par elle que celle-ci acquiert sa fonction d'autoréférence, c'est par elle que l'œuvre devient la réflexion du moi. Aussi, le roman, la poésie ou le théâtre moderne la cultivent-ils délibérément. «La peinture dans la peinture» se révèle être, chez Țuculescu, une conscience de soi-même dans la mesure où le mot la formule clairement en la débarrassant de cet état diffus où la plonge une première perception

d'un tableau «second». Le théâtre — art de synthèse par excellence — dispose d'une situation privilégiée à cause de la symbiose qui se produit entre les diverses substances qui le composent. Mais, c'est à la parole que revient principalement la fonction réflexive, la révélation du moi en même temps que du *tout* où s'intègre ce moi. Dans ce sens, la pièce *Maître Manole* en est peut-être le meilleur exemple parce qu'elle représente une confrontation de matières diverses — de langage ou imaginaires — qu'on suit dans leur devenir, dans leur processus de création laborieux, jusqu'à ce que s'accomplisse et se dresse l'image-synthèse qui est le drame et le spectacle Blaga à travers le mythe réflexif de la création esthétique exprimant sa propre genèse.

¹ Pour les citations de Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, voir *Opera dramatică*, Sibiu, 1942.

² Lucian Blaga, *Daimonian*, dans *Zări și etape*, Bucarest, 1968, p. 237.

³ Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Warszawa, Mouton — La Haye — Paris, 19, p. 51—52.

⁴ Lucian Blaga, *Fefețe unui veac*, dans *vol. cit.*, p. 135.

⁵ *Ibidem*, p. 130.

⁶ A. E. Baconsky, *Introduction à Ion Țuculescu*, Bucarest, 1972, p. 8.

⁷ Lucian Blaga, *Daimonian...*, p. 224.

⁸ Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, Bucarest, 1981, p. 17.

⁹ René Lindckens, *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, 1976.

Notes

LA SCÉNOGRAPHIE DE PAUL BORTNOVSCHI

Ion Cazaban

Après ses vingt cinq années d'activité scénographique, on ne saurait discuter de l'importance de la scénographie de Paul Bortnovschi dans la réussite de la majorité des spectacles auxquels il a collaboré. D'ailleurs, la qualité de sa contribution professionnelle était remarquée dès les premiers décors. Depuis lors jusqu'à aujourd'hui, elle s'est imposée par des solutions scénographiques dénotant un long processus d'élaboration des effets émotionnels poursuivis — la sensibilité qui les caractérise y étant judicieusement filtrée à travers une pensée compétente, dynamique, d'une grande disponibilité, attentive notamment à la diversité des sollicitations qui lui venaient de la part des metteurs en scène de taille, tels que Ion Ciulei, Lucian Pintilie, Dinu Cernescu, Crin Teodorescu, Horea Popescu. Le mode dont Paul Bortnovschi réalise est éloquent sur le mode dont il conçoit son art comme un art impliqué, intéressant dans la mesure où il fait valoir des intentions esthétiques, des particularités de style, des points de vue distincts sur le spectacle. Dès le début, le scénographe a déclaré et a prouvé son désir de « ne pas scinder le spectacle » par son décor — tout au contraire celui-ci devra marquer sa cohésion, sa structure, son sens et mettre en lumière la modalité choisie par le metteur en scène.

Pareillement à un autre scénographe roumain, Toni Gheorghiu, qui voyait dans l'élaboration scénographique « une mise en scène du lieu ou l'on joue », Paul Bortnovschi (dont la formation artistique ne peut être détachée du moment de la « rethéâtralisation » et de tout ce qu'il a signifié pour l'évolution du spectacle contemporain dans les années — '60), parlera d'« une mise en scène de la scénographie » — conception qui fit que l'on arriva du décor illustratif, fréquent autrefois, à un décor « actif ». Il s'agit, sans doute, d'une déterminante s'entendue de la mise en scène, acceptée comme nécessaire, mais aussi — dans une étroite corrélation — de la propre mise en scène que le scénographe attribue à son décor. La suggestive et mémorable présence visuelle du mobilier et des objets, soigneusement suivie d'une déchirante détermination de l'espace scénique dans *La Pucelle de Tchekhov* (Théâtre « Bulandra »

1967—68) correspond à une entente créative parfaite entre le scénographe et le metteur en scène, elle est l'expression d'une optique solidaire sur le drame. Ordinairement, la pensée du metteur en scène est décisive et stimulatrice pour les premières ébauches d'une matérialisation scénographique.

Parfois, les explications du metteur en scène et le projet global du spectacle donnent lieu à des tâtonnements inhérents, à une sélection opportune, comme ce fut le cas dans *Danton* de Camil Petrescu (Théâtre National, Bucarest, 1974—75) où « la mise en scène opéra une première condensation du texte et esquissa une première *détermination* (notre soulignement) du cadre possible, en fixant les prémisses de la construction du spectacle : l'idée du monumental, éviter la reconstitution du type histoire vivante, la présence d'un arrière-plan de réverbération sociale ». C'était, certes, de suffisants repères pour orienter l'imagination du scénographe mais « la solution finale n'apparut qu'après de longues recherches avec le metteur en scène »².

D'une manière plus évidente que certains autres scénographes — et de ce point de vue également il fait davantage penser à Toni Gheorghiu —, Bortnovschi s'avère en permanence soucieux de la multitude des problèmes de son art, en particulier des aspects d'architecture et d'espace de l'acte théâtral, de la structure technique de la visualité scénique, d'éta-

blir l'expressivité plastique dans les conditions spécifiques de représentation et de réceptivité publique. Ce sont là des problèmes fondamentaux auxquels il cherche à apporter sa propre réponse, sans cesse observant et ajoutant quelque chose de neuf, dans une perspective toujours autre. Et lorsqu'en apparence il reprend une idée scénographique, c'est qu'en réalité il la vérifie dans une nouvelle condition du spectacle, il la corrige, il étend ou il restreint sa valabilité et ainsi, maître de ses propres expériences et conclusions, il marque un point de vue qu'il partage sans réserves, sans la crainte d'être contredit ; c'est ce qu'il a fait à plusieurs reprises, à travers interviews, articles et — ne l'oublions pas — ses leçons de professeur, le temps d'un bon nombre d'années.

Plus d'une fois, Bortnovschi s'est expliqué plus ou moins longuement sur la conception de ses décors (*Les fils du soleil* de Gorki, *Caligula* de Camus, *Danton* etc.), mais c'est surtout l'aspect même de ses esquisses de décor qui témoigne de l'orientation progressive de sa pensée de scénographe. Ses esquisses des derniers dix ans fixent sur le papier le fil conducteur des « idées » scénographiques qui naissent l'une de l'autre, qui se placent l'une à côté de l'autre, qui se conjuguent ou se superposent. Ce sont des idées qui se complètent, se corrigent, s'annihilent. Des images d'ensemble et de détail se multiplient et s'entrecroisent sur le papier, se transforment par une sorte d'enchaînements et de surimpressions graphiques, se joignent par des raccords voulus ou involontaires, finalement admis ou repoussés. Parce que, souvent, après ce « penser en images » sans cesse repris, le scénographe, une fois qu'il a découpé les fruits de ses réflexions, entreprend de se débarrasser des idées inutiles et de rassembler le reste. C'est là un procédé soulignant par lui-même le souci de Bortnovschi d'assurer en même temps que la fluidité expressive du spectacle dans l'espace scénique, la possibilité d'un « montage » significatif de ses éléments visuels, en accord avec la composition dynamique du jeu de scène.

Des solutions correspondant au programme explicite de la « rethéâtralisation » — caractérisant le moment des débuts du scénographe — mettent en lumière cette préoccupation dès ses premiers décors. Cependant elle se laisse moins

bien saisir dans celui de *L'homme qui amène la pluie* de R. Nash (Théâtre Municipal, 1956—57), la modalité même du spectacle l'en empêchant. Le décor de début de Bortnovschi (et de son collaborateur, Mircea Bodianu) ne signifie pas une acceptation passive, mais une adoption et une « reconsidération » *pragmatique* de l'illustratif : ironiquement, le scénographe simule de s'approprier un « cliché » de source cinématographique — source culturelle apte à garantir l'intérêt du grand public et sa compréhension pour tout ce monde de fermiers, chérifs et vagabonds séduisants —, avec, toutefois, l'intention de découvrir des vérités humaines plus profondes, transgressant le texte dramatique. On appréciait ainsi le caractère suggestif de la matérialisation scénographique, l'atmosphère née d'un ameublement spécifique, la manière de résoudre la composition d'un décor sélectif en provoquant des images mentales fixées *a priori* par une certaine source d'information — ici le film. Aujourd'hui que l'on connaît l'orientation ultérieure du scénographe, on peut y relever en plus son évidente préoccupation de conjuguer les détails matériels de façon à suggérer un espace amplement ouvert. Bien qu'à ce moment de son évolution comme scénographe, les plans du décor ne constituent encore qu'un support statique (puisque ils sont déterminés par la facture du drame et adéquats à l'interprétation), toujours est-il qu'étant envisagé comme une sorte de « scène sur la scène », l'intérieur est conçu de manière à faire imaginer au spectateur une intersection d'espaces — depuis ce fragment de la façade en bois de la maison et jusqu'au terrain environnant qui se borne à une bande tout au long de la rampe (figurée par des cactus ou une pompe à eau). C'est une limitation voulue, qui s'oppose au paysage de vastes étendues devinées au-delà de la maison, une limitation qui n'est pas dépourvue de signification pour comprendre la situation des personnages.

Un autre décor, remarquablement suggestif, pourvu d'un dynamisme intérieur toujours conforme à l'enchaînement des épisodes dramatiques, aura été réalisé pour *Le grand fleuve rassemble ses eaux* de Dan Târçhilă (Théâtre pour la jeunesse et les enfants, 1960—61). On y remarquait de nouveau le procédé de « noter » les lieux du drame par des détails parfois pittoresques, aptes à être acceptés et

développés par l'imagination, d'indiquer ces lieux par des silhouettes simples et fragiles pouvant être rapidement changées. Mais, cette fois, la scénographie n'est plus seulement une sorte d'indication donnée au spectateur, une synecdoque visuelle, elle s'engrène dans l'action des interprètes, elle devient un « raccord » révélant la continuité de sens de moments éloignés dans le temps ou bien elle s'incorpore expressivement dans des métaphores de mise en scène.

Le même souci de visualisation se retrouve dans *La visite de la vieille dame* de Dürrenmatt (Braşov, 1962–63), où les éléments du décor sont introduits sur la scène « à vue », mettant en évidence non seulement la décadence de la ville concernée (Güllen) mais aussi le caractère de sarcasme incisif du spectacle. A présent, la mobilité de ces éléments n'était plus — comme on l'a dit — un simple « effet de scène », elle ne résolvait pas seulement d'une manière attractive le changement des lieux d'action, mais — ce qui plus est — elle matérialisait la vision du metteur en scène sur la dégringolade collective et la dissolution morale, en « visualisant » celles-ci par des accents satiriques au moyen d'un bric-à-brac d'objets abîmés, d'un mobilier vieilli et fatigué, d'où émergeaient, ridicules, des affiches, des enseignes, autant de signes d'une vie autrefois stable et prospère.

Dans *Le roi se meurt*, d'Eugène Ionesco (Théâtre National, Bucarest, 1965–66), l'espace de jeu était délimité par des murs lézardés, dégradés par le temps — des murs sans doute conventionnels, confectionnés sur les planches poussiéreuses du podium afin d'enclore le « jeu » tragi-comique des personnages devant la mort. Imposant, un arrière-plan se dressait, réalisé par un grandiose collage d'images, écrasant (par son recul étrange) l'existence concrète mais également fictive du roi Bérenger et de ses dames. Le scénographe entendait ainsi redimensionner illusoirement la scène et obtenait un arrière-plan visuel contrastant, pour les moments de dialogue existentiel, en même temps qu'« une sensation d'espace infini, dû à la profusion des images photographiques et à la liberté dont elles étaient organisées »³. Mais, tout comme le reste du cadre scénographique, c'était un arrière-plan de papier mâché, détérioré, périssable, disparaissant au final, laissant l'espace de la scène vide comme pour suggérer la fin de tout,

n'importe quelle fin. Dans une autre pièce de Ionesco, le protagoniste va plonger dans des vagues de papier blanc, crissant : ce sera encore une visualisation, également tragi-comique, cette fois de la descente dans les abîmes de l'être (*Victimes du devoir* au Théâtre « Bulandra », 1968–69). Là, l'espace sera appelé à inspirer au spectateur la platitude et la médiocrité des caractères, le gris étant répandu partout, sous une lumière violente d'interrogatoire.

La relation établie entre l'image scénographique et l'existence scénique des personnages recouvre dans les décors de Bortnovschi des solutions d'une grande diversité visuelle et stylistique. Dans *La cerisaie* par exemple, il réalisait une ambiance apte à engendrer la transfiguration affective, la perception subjective : l'aspect du mobilier et des objets y était conditionné par la manière dont, non seulement, on les regardait, mais dont on les « sentait » ; ils n'avaient pas le rôle de désigner un monde, mais de l'approfondir, de décrire une situation existentielle, d'éclaircir une destinée. C'est aussi ce qu'a réussi le décor d'une intense atmosphère psychique réalisé pour *Mourning becomes Electra* de O'Neill (Théâtre National, Iaşi, 1965–66) où, avec la façade même de la maison — se détachant dans toute « sa matérialité historique, dans le style de l'époque, sur le calme serene, vigoureux et élevé des temples grecs » — s'insinuait « par je ne sais quelle patine difficilement saisissable, le frémissement de glace du caveau »⁴. Tout au contraire, dans *Regarde derrière toi avec rage* de J. Osborne (Théâtre « Bulandra », 1967–68), c'était d'un œil constateur qu'était traitée l'ambiance : l'espace quotidien, suffoqué par un amas d'objets usés mais encore utiles, dans un désordre significatif, était surpris dans une perspective d'enquête sociale.

Un lot à part dans la création du scénographe est constitué par ses réalisations dans les drames d'inspiration historique, de large souffle. Ainsi, dans *La mort de Danton* de G. Büchner (Théâtre « Bulandra », 1966–67), les lieux de l'action sont disposés en étages, dans un rapport spatial favorable aux effets émotionnels. Tout en haut, dominants et décisifs, apparaissent les aspects de la vie publique (rue, place, tribunal) ; en bas, ceux de la vie domestique, d'intimité ou d'isolement — le tout représenté dans un continuel

mouvement de rotation. Pour *Danton* ad Camil Petrescu, les images du discours scénique sont autrement organisées : par une corrélation des données documentaires avec une sorte de « leitmotiv » imagé, expression du débat historique et de la réflexion philosophique. D'ailleurs le champ de significations qu'ouvre ce spectacle en est différent. Aussi, les moments dramatiques y sont autrement représentés : mis en plein éclairage, découverts au spectateur par la modification mécanique des niveaux de la scène associée à la chute verticale, sonore, des panneaux métalliques.

Paul Bortnovschi est du même avis que la majorité (un avis que pourtant la pratique n'atteste que rarement) dans le sens qu'un scénographe « ne saurait plus être qu'un simple décorateur ou illustrateur », mais qu'effectivement celui-ci contribue « à la construction du spectacle ». Ainsi défini, le rôle du scénographe acquiert des aspects et des significations spécifiques dans la pensée de Bortnovschi, architecte de par sa formation,

profession qu'il continue de pratiquer parmi ses multiples activités. En faisant une fois des précisions sur sa manière de travailler au théâtre — avec d'inévitables interférences —, il observait non seulement les différences mais aussi les ressemblances qui existent entre le caractère fonctionnel de l'architecture et celui que l'on exige de la scénographie. Dans les deux, il constate « des organisations d'espaces ayant une destination déterminée, la représentation, la réédition interprétée de certaines fonctions physiques de la vie, la satisfaction de certaines nécessités de mouvement dans l'espace donné »⁵. C'est là un point de vue — confirmé du reste par une série de résultats remarquables — dont relève sa permanente préoccupation de réaliser une sorte de « dispositif scénique » — une solution constructive réorganisant l'espace de la scène existante et, conséquemment, l'interprétation, les rapports entre acteurs et public.

Un exemple sur plusieurs : le mode dont il a conçu ses décors pour *Une histoire d'Irkutsk* d'Arbuzov (Oradea, 1960

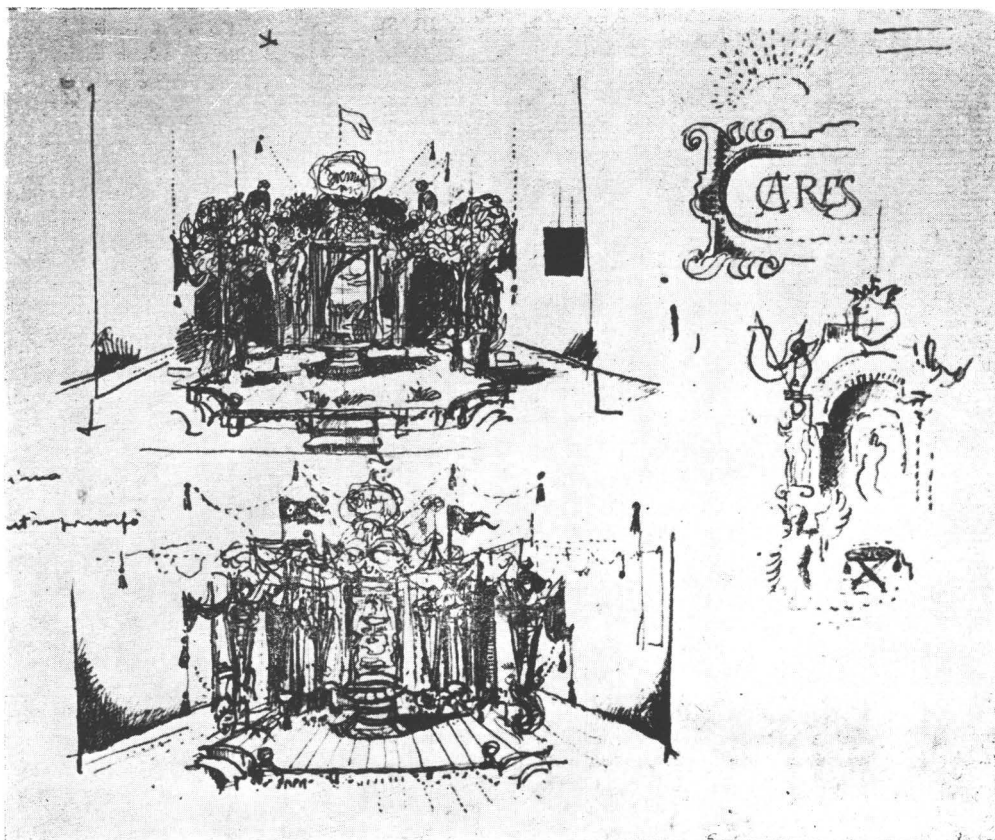


Fig. 1. Esquisse de décor pour *The Winter's Tale* de Shakespeare (Théâtre Régional, Bucarest, 1963-64)

—61) et dont il a exposé les objectifs à l'occasion d'une interview : « J'assurais la continuité de l'action par un dispositif d'une simplicité élémentaire : d'un plan incliné se détachaient de petits coulisseaux qui apportaient des éléments de localisation, engendrant ainsi une grande variation des surfaces de jeu et des sens »⁶. Concluant de ce point de vue est aussi son « décor explosif » — tel qu'il l'a appelé lui-même — pour *The Winter's Tale* de Shakespeare (Théâtre Régional, Bucarest, 1963—64), où un mécanisme scénographique ingénieux, inspiré par des conventions théâtrales toujours viables, avait été « masqué » sous l'apparence d'une « armoire » mobile, rigoureusement ornée (le scénographe l'appelait « la boîte à merveilles »!), qui étalait sur la scène ses portes-panneaux peintes d'images naïves, en compartimentant de la sorte l'espace et l'envahissant, selon les exigences de la représentation parfois simultanée de l'action dramatique.

Comme Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi, également, se préoccupe très sérieusement en ce moment d'un dispositif scénique qui permette l'adéquation des décors à toute une « famille de spectacles », de même qu'il pense à un théâtre disposant d'un espace variable, régénérable « en fonction de chaque spectacle ». Sans mettre en doute les possibilités de la scène à l'italienne à notre époque, Bortnovschi envisage tout au contraire d'inclure ce genre de scène traditionnelle dans un théâtre variable, avec des possibilités multiples et apte à ne pas empêcher les idées scénographiques de se prêter à de nombreuses solutions spatiales en faisant valoir le proscenium d'après des recettes qui ne soient pas toujours les recettes courantes. En réfléchissant de la sorte sur le type de scène requis, le scénographe réfléchit, par cela même, à une configuration spatiale du spectacle exigée par « le niveau plastique que le scénographe se propose ».

L'espace scénographique de *La visite de la vieille dame* se constitue dans une boîte « italienne », se modifiant sous l'œil du spectateur par la mobilité des éléments de détails qui, pourtant, indiquent un état d'ordre général — c'est un espace de démonstration, délimité parfois à l'aide d'un arrière-plan traité graphiquement (tel un commentaire caricatural) et exposé à un éclairage « brechtien », sans inflexions émotionnelles.

Pour *Une histoire d'Irkutsk*, le décor se compose d'un « plan incliné », d'une grande profondeur, « formé d'un cadre fixe en zigzag /.../ auquel, tels des coins, sont jointes des portions de podium sur lesquelles sont montées des éléments de cadre qui correspondent à divers moments de l'action »⁷; c'est une complexe construction spatiale, justifiée par la composition du drame et le désir des réalisateurs d'exprimer aussi de cette manière « l'évolution ascendante et sinueuse de certains personnages ». Bortnovschi est loin d'ignorer l'espace géographique où se situe l'action, mais il le transfigure dans un ample espace « de résonance » (de l'idée morale), capable de mettre en relief les métaphores de la mise en scène. Une plate-forme recouvre la fosse de l'orchestre, l'espace de jeu en sort augmenté et les acteurs sont ainsi plus près du public.

La modification des conditions de réalisation du spectacle — suite à l'architecture du théâtre — fut aussi obtenue, au prix d'un effort collectif auquel, sans doute, Bortnovschi s'intégra, pour la pièce *Je ne suis pas la Tour Eiffel* d'Ecaterina Oproiu (Théâtre « Bulandra », 1965—66). Le spectacle est réalisé sur une plate-forme posée au milieu du public. L'espace physique et celui que proposent les projections sur écrans suspendus interfèrent, différent, sont corrélatifs, se continuent l'un l'autre de manière suggestive. En dépit des modalités conventionnelles pratiquées « à vue », en dépit du dévoilement de la scénotechnique, le spectacle se déroule à la fois poétiquement et lucidement. Bien que servis aux acteurs, par le choix et l'exécution, les objets et les accessoires nécessaires entretiennent l'humour en même temps que la métaphore des actions physiques.

Bortnovschi utilise fréquemment les contrastes, indiquant ainsi — subtilement, parfois, avec un maximum d'évidence d'autres fois — le sens dans lequel doivent être compris les espaces scénographiques, soit dans leur unité, soit dans leur diversité. Dans certains cas, c'est le contraste, largement applicable, entre un espace abondamment matérialisé et celui d'une nudité troublante, délimité pourtant par des panneaux, des murs tendus de papier peint, de hautes draperies. La plénitude de formes et couleurs et le caractère sensiblement concret de l'espace se constituent en rapports saisissables et nullement unilatéraux avec la vie psychi-

que des personnages, avec les mouvements « en sous-texte » de l'image scénique. Les discussions stériles, les vaines anxiétés des personnages tchékhoviens (dans *La Cerisaie*) ont lieu dans une ambiance semblable : dans un intérieur où le moindre élément — d'architecture, d'ameublement — est nanti d'une présence physique éloquente, ou bien dans un « au-dehors » où, à l'instar de la nature, se balance tout doucement un véritable champ de blé, doré sous la lumière ensoleillée. Souvenirs trompeurs, espoirs déçus s'éteignent dans une ambiance qui s'impose par une présence matérielle. Par contre, ainsi qu'on le constate au dernier acte du même spectacle (mais aussi en d'autres mises en scène, ou d'autres formules de décor) l'espace dépouillé, le vacuum qui croît, s'associent chez Bortnovschi avec le déchirement, la perte de soi, les trépidations d'agonie, avec la fin. Cette pièce vide, ces volets qui se ferment l'un après l'autre et cette lumière qui baisse graduellement, à la fin du spectacle *La Cerisaie* peuvent être envisagés comme une « carcasse hallucinante » de grandes dimensions, d'où la vie s'est écoulée, tel que le signalait antérieurement le critique Eugen Schileru dans la scénographie — avec un aspect stylistique différent — de la pièce de Dürrenmatt.

Dans *L'Orage* d'Ostrovsky (Théâtre National, Bucarest, 1972—73), le contraste — exploité avec habileté expressive — est celui d'entre l'espace largement ouvert et celui cloîtré, deux espaces accentués par la couleur et la lumière, espaces obtenus par le mouvement vertical d'un système de soffites.

La succession et les transformations des espaces d'action préoccupent constamment Paul Bortnovschi, comme une attrayante performance de polyvalence et de coordination significative. Il convient de rappeler ici l'imposant dispositif en bois et métal réalisé pour *La mort de Danton* et qui — sans empêcher la sortie des interprètes sur le proscenium — établit l'action sur deux plans principaux, continuellement rapportés et reliés par des échelles d'accès. Sur toute la durée du spectacle, en même temps que la rotation de la tournante, ce dispositif se modifie selon, non seulement, ce qu'il représente, mais aussi selon la modalité de représentation. Pour le *Danton* de Camil Petrescu, la scène et sa technique étant autres, la modification spatiale se produit d'après

un autre principe, non par un impétueux mouvement de rotation, mais par un dynamique enchaînement des champs visuels, aux horizons d'une ouverture diverse par une alternance des plans du jeu de scène, varié comme dimensions et emplacements, depuis le podium central et avancé vers les zones périphériques, chacun, dans la représentation du drame, acquérant une certaine destination précisée par la répétition.

Dans *La mort de Danton*, les transformations résultent, à la fois, du mouvement à vitesse variable de la tournante — déterminé par le rythme du moment scénique — et de la participation des murs latéraux mobiles qui reçoivent de nouvelles fonctions parfaitement cohérentes, assimilées dans l'image d'ensemble. Dans la mise en scène, autrement proportionnée, du drame de Camil Petrescu sera maintenu le principe de la mobilité avec fonctions similaires des plaques métalliques, source de suggestions visuelles et sonores, que le scénographe reprendra. Mais, c'est au moyen d'une autre technique qu'il réalisera le caractère cursif des images élaborées, en réussissant à exprimer « l'intention d'une implosion-explosion du sol scénique » — tel qu'il l'explique lui-même — et, ce faisant, en facilitant au spectateur une émotion d'autre nature.

A part sa vision scénographique profondément architecturée, il faut encore remarquer son engouement pour les solutions cinétiques, évidemment adoptées, surtout, dans les pièces avec un grand nombre de tableaux. Pour *The Winter's Tale*, il imaginait un « décor explosif » ; pour *Mourning becomes Electra* la façade de la maison se fendait de manière impressionnante afin de dévoiler l'intérieur. Dans la pièce de Vasile Alecsandri, *Despot-Vodă*, le décor était changé « à vue » par des manipulateurs déguisés en paysans et soldats de l'époque (Théâtre National, Iasi, 1966—67).

Bortnovschi se montre continuellement soucieux d'établir une relation dynamique entre l'espace de la scène et l'espace scénographique, constitué ou en train de se constituer, par l'apparition et la modification des éléments de décor, par l'entrée d'objets dans le champ visuel et, respectivement, par le retrait des mêmes objets de ce champ — subtile et signifiante relation, adéquate au climat souhaité pour le spectacle. Ainsi qu'il l'a écrit une fois, ce que — toujours plus souvent dans les

Fig. 2. Esquisse de décor pour *La mort de Danton* de G. Büchner (Théâtre « Bulandra », Bucarest, 1966 — 67)

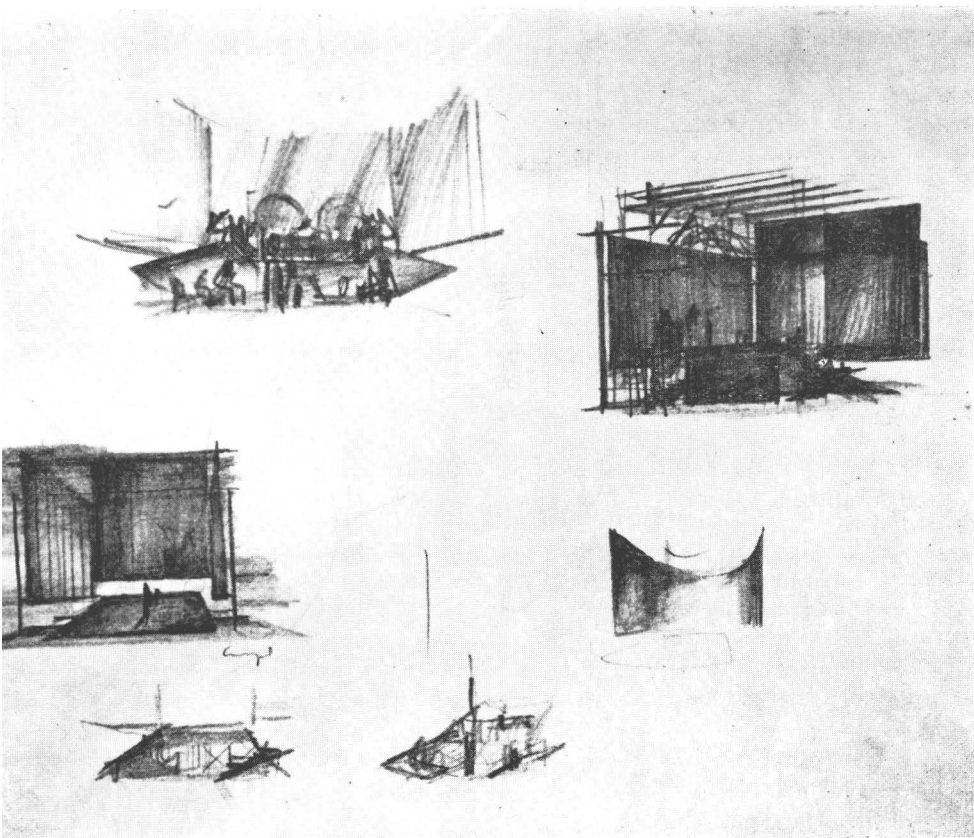
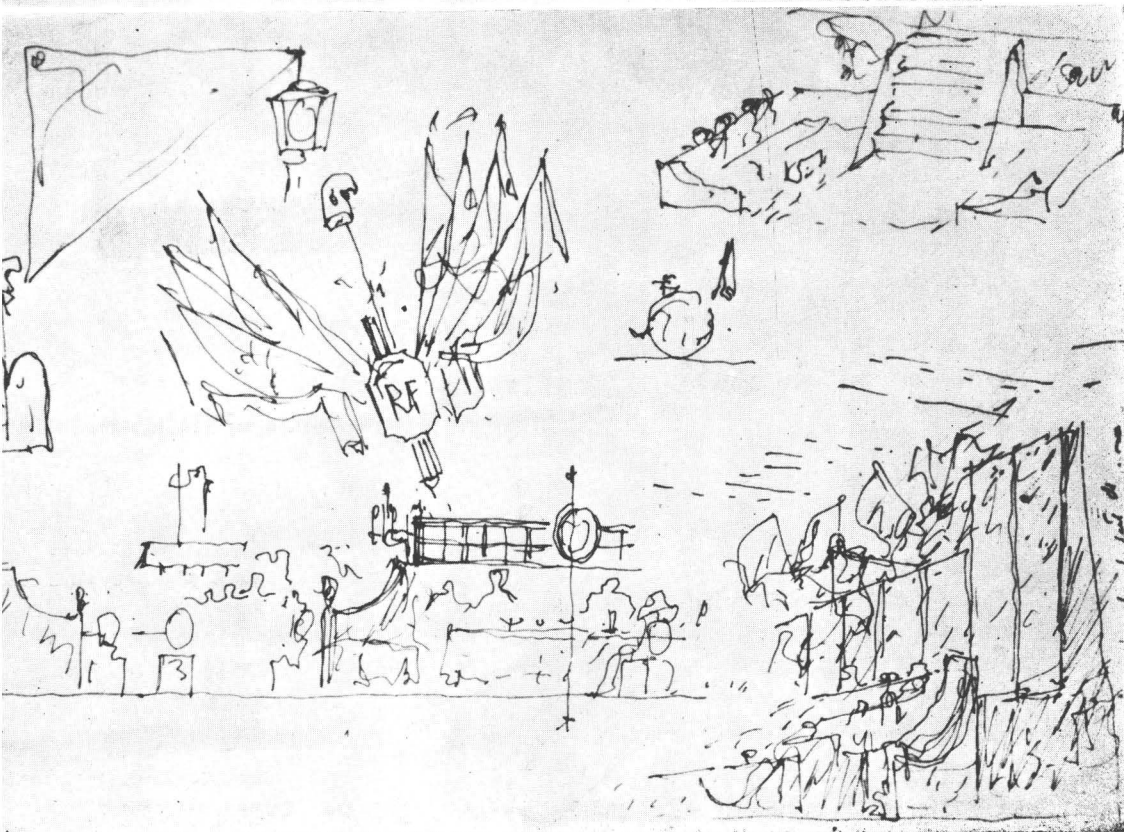


Fig. 3. Esquisse de décor pour *Danton* de Camil Petrescu (Théâtre National, Bucarest, 1974—75)



derniers spectacles — il cherche à obtenir c'est « un dispositif matériel prévu avec une certaine capacité de combinaison, avec des aptitudes engendrant les espaces »⁸. Le dispositif utilisé est, tantôt, comme celui du shakespearien *The Winter's Tale*, tantôt comme celui de *La mort de Danton*, d'une ampleur technique toute spéciale. A l'instar des modalités de spectacle qu'il était, ce dispositif diffère par ses aspects plastiques. Pour *Caligula* (Théâtre National, Bucarest, 1980—81), le scénographe choisit un dispositif « sculptural » qui passe à travers une série de métamorphoses visuelles, aboutissant en fin de compte à créer une impression de claire certitude, une conclusion ferme. On a, à la fin, un sentiment de progressive et inévitable désagrégation : la dalle que l'on avait vue au commencement, se décompose et s'émiette sur des tracés quelque peu bizarres, mais ses morceaux vont se retrouver vers l'arrière-plan dans un amas informe, l'espace scénique restant dénudé (c'est de nouveau l'illustration de l'espace de la mort)⁹.

S'avérant l'un de ces scénographes qui entendent leur art comme une participation spécifique à l'acte théâtral, Paul Bortnovski le conçoit comme un dynamique processus de révélation. Avec des formes d'une grande variété, ses décors participent constamment au déroulement dramatique (physique ou verbal). Aussi, n'est-ce pas un pur hasard que lui déplaise — ainsi qu'il l'affirme — l'inhérente fixité du décor symbolique, le même du commencement à la fin du spectacle, sans aucune variation de tonalité, sans aucune autre implication révélatrice et risquant par conséquent de demeurer « pléonastique et stagnant devant la dynamique des idées de mise en scène »¹⁰.

Préférant l'expression laconique, parfois même elliptique, métaphorique aussi dans certains cas, Bortnovski conçoit ses décors en les centrant sur le développement émotionnel de l'action dramatique, pour lequel il cherche des équivalents spatiaux, dynamiques, plastiques. Il explore en profondeur le personnage, observant avec attention jusqu'à la « fluidité même de ses introspections ». Son chemin créateur l'a amené peu à peu à un concept d'utilité propre, auquel il se réfère souvent et qu'il explique depuis plu-

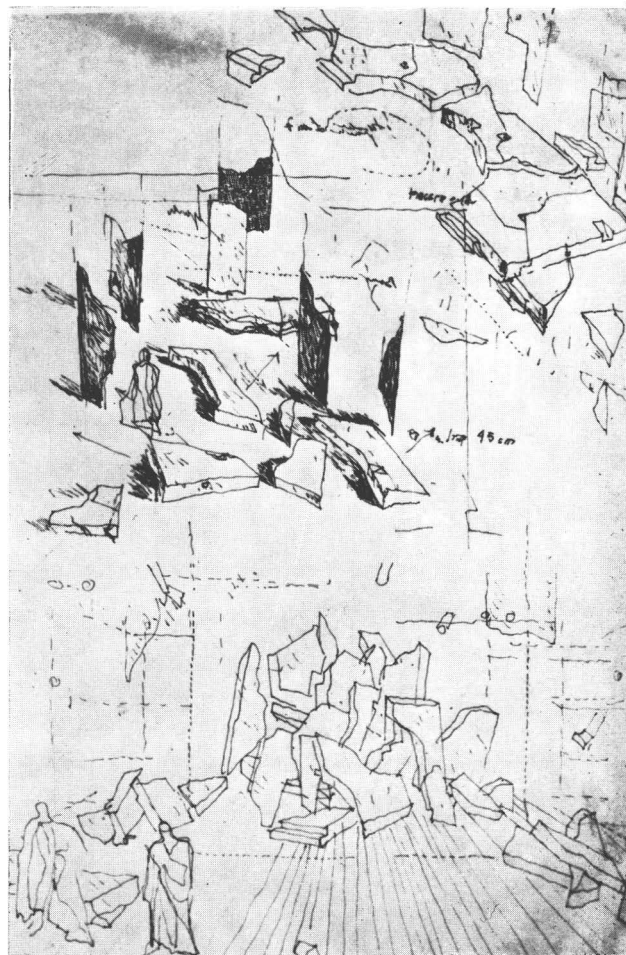


Fig. 4. Esquisse de décor pour *Caligula* de A. Camus (Théâtre National, Bucarest, 1980—81)

sieurs années : il s'agit de la scénographie d'état psychique, émotionnel¹¹. D'ailleurs, les prémisses de ce concept peuvent être dépistées dès les premiers temps du scénographe, par exemple dans sa conviction que « les impressions générales » sont déterminantes pour l'expressivité scénographique (1962). Ou bien, dans certaines remarques — publiées il y a longtemps — consignait « la note de désolation » greffée sur « la caractérisation aussi précise que possible du milieu » (*Les fils du soleil*), « le frémissement de glace du caveau » (*Mourning becomes Electra*), « la progressive incertitude » (*Victimes du devoir*) ; ce sont autant d'états psychiques que Bortnovski transmet au public. Et même ses projections non-figuratives, utilisées dans *Je ne suis pas la Tour Eiffel* —

spectacle déjà cité ici-même — poursuivaient tout d'abord à « créer des états émotionnels et de les amplifier ». Pratiquement, explique-t-il, ce genre de scénographie est une matérialisation visuelle de ses états subjectifs au contact de l'univers dramatique de la pièce et de la vision scénique rapportée à celui-là (les états des personnages n'étant pas décisifs). C'est l'expression plastique des états subjectifs, organisés dans une conception dynamique — avec leurs modifications, interférences, nuances —, mais d'entre lesquels ressort avec évidence une impulsion émotionnelle principale, une tonalité décisive. Par exemple, à son avis, il y a deux pièces de Gogol, *Le Revizor* et *Hyménée*, qui éveillent « des états différents » : dans la première, c'est un sentiment tragique qui domine, alors que la deuxième vous surprend par « l'immense sottise » du monde qu'elle met en scène. Ou bien, le décor du *Roi se meurt* d'Eugène Ionesco doit vous transmettre la « sensation de l'espace infini », cependant que celui du drame d'Albee, *Qui est-ce qui a peur de Virginia Woolf ?*, vous communique une « sensation d'étau ». De ce point de vue, le dispositif élaboré pour *Danton* sera « apte à créer un état général du spectacle et des états localisés »¹².

Cette scénographie prouve ses nombreuses possibilités et solutions et la conception rigoureusement spatiale reste déterminante pour obtenir « des structures d'états, des systèmes d'états »¹³. Le monumental décor de *La mort de Danton*, d'une construction aussi complexe, si fonctionnel dans tous ses composants et possibles manipulations, constituait un conglomérat scénique d'images évocatrices et de suggestions affectives. Cette plateforme trapézoïdale, inclinée et roulant sur une tournante, dispositif de bois et de plaques en métal brillant (celles-ci tombant perpendiculairement en suggérant une guillotine), à plusieurs niveaux de jeu, est une expérience scénographique qui, non seulement, réussit à articuler les lieux de l'action, mais aussi constitue un support pour le développement en succession ou en simultanéité des états psychiques. Ses préoccupations d'un décor

d'état, Bortnovschi les explicite pour la première fois à l'occasion de l'autre drame évoquant la figure du révolutionnaire français, en l'espèce le *Danton* de Camil Petrescu. Concevant pour celui-ci son décor autrement que pour la pièce précédente où il nous mettait devant un « décor explosif », ici on peut facilement se rendre compte maintenant du chemin suivi, amenant cette scénographie réalisée dans des conditions remarquables et justifiant « l'intention d'une implosion-explosion par le soulignement des profondeurs du plateau, par des alternances avec des espaces réduits, par des pulsations sur la verticale »¹⁴. Bortnovschi médite sur la « valeur de l'espace en tant qu'élément actif pour déterminer l'état », sur les zones de la scène ayant une destination distincte dans le message à communiquer au spectateur ; il utilise les mêmes matériaux et charge de « significations dramatiques les changements de décor »¹⁵.

La scénographie de Bortnovschi n'est pas facile à définir et, d'ailleurs, il a lui-même horreur des définitions et davantage encore de ces étiquettes vite aposées qui ne font qu'éluder le caractère complexe du travail d'un scénographe, « les multiples registres » d'un art plastique du théâtre se caractérisant du premier au dernier par une nécessaire interdépendance.

Pourtant, à défaut de pouvoir qualifier sa scénographie au point de vue du style, on peut en échange la comprendre plus facilement et surtout plus exactement dans ses modalités et procédés spécifiques si l'on envisage l'expérience d'architecte du scénographe et même cette autre expérience — plus brève — consumée dans le cinéma. De fait, lorsque Bortnovschi conçoit ses décors, il pense à des « organisations d'espaces » et à un certain « montage » significatif des images scéniques. Et, le faisant, ce n'est guère pour réaliser des transferts — de l'architecture ou du cinéma —, d'ailleurs impossibles et inutiles à réaliser, mais justement pour préciser à travers la structure mobile des signes visuels élaborés ainsi que par leur raison d'être le caractère spécifique de l'expressivité spatio-temporelle de l'acte théâtral.

¹ Voir Ion Cazaban, *Les décors de Toni Gheorghiu*, in *RRHA*, T.M.C., tome IX, n° 1, 1972.

² Paul Bortnovschi, *O experiență în valorificarea spațiului scenic*, in *Teatrul*, n° 2, février 1975, p. 14.

³ Mira Iosif, *Cu Paul Bortnovschi despre [...]*, in *Teatrul*, n° 8, août 1977, p. 39.

⁴ Florin Tornea, la chronique, in *Teatrul* n° 11, novembre 1966, p. 45.

⁵ Paul Bortnovschi, *Arhitectură, scenografie, teatru*, in *Teatrul*, n° 9, septembre 1965, p. 76–77.

⁶ Angela Ioan, *De vorbă cu... Paul Bortnovschi despre scenografia în spectacol*, in *Teatrul*, n° 3, mars 1962, p. 55.

⁷ Voir *Contemporanul*, 9 juin 1961.

⁸ Paul Bortnovschi, *O experiență...*, *ibidem*.

⁹ Sur la conception de ce décor, voir ce qu'en écrit l'auteur même dans *Un decor fără anecdotică arhitecturală*, in *Teatrul*, n° 2, février 1981, p. 31

¹⁰ Mira Iosif, *idem*.

¹¹ Un concept concomitant à celui de « théâtre d'état de conscience » mis en circulation par le metteur en scène Alexa Visarion.

¹² Paul Bortnovschi, *O experiență...*, *ibidem*, p. 14–15.

¹³ Mira Iosif, *idem*

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ Paul Bortnovschi, *art. cit.*, p. 14, 16.

Comme il est arrivé pour d'autres classiques de la dramaturgie roumaine, ce n'est que tard, plus exactement au cours des derniers vingt cinq ans que Vasile Alecsandri est diffusé à l'étranger au travers de ses pièces de théâtre. Il ne s'agira pas dans les pages qui suivent de la traduction de son œuvre dramatique en d'autres langues, mais seulement de la représentation de ses pièces par des troupes roumaines sur différentes scènes d'Europe. Dans l'ensemble, ce sont ses comédies qui ont été choisies pour être comprises dans les répertoires des tournées à l'étranger des théâtres professionnels roumains et, à tout prendre, peu de comédies; quant à ses drames historiques, aucun n'a été programmé à l'«exportation». Cette option s'explique facilement: la comédie est en général plus accessible et sa compréhension, partant son accueil, plus facile dû, entre autres, à des analogies de circonstances ayant engendré des pièces du même genre dans quelques-uns des pays où Vasile Alecsandri a été représenté en tant qu'auteur dramatique.

Le premier contact avec l'étranger d'un spectacle Alecsandri s'est produit du 26 septembre au 15 octobre 1957 quand le Théâtre National de Iași a fait une tournée en URSS, plus précisément en R.S.S. Moldave où des représentations eurent lieu à Chișinău, Bălți, Tiraspol, Nezaver-tailovska et dans quelques kolkhozes. Le répertoire, dans son ensemble, comprenait: *Gaițele* de Al. Kirițescu, *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu et Octavian Sava, *Horia* de Mihail Davidoglu, *Școala birfelii* de Sheridan, *O chestiune personală* de Aleksandr Stein et *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri. Le succès fut immense. Malheureusement, on ne dispose pas de chroniques et seule s'est conservée — dans les archives du Théâtre National de Iași — une correspondance transmise par Al. Popovici (*Contemporanul*, 2 oct. 1957) où, sans autre référence aux dits spectacles, on se borne à consigner l'acte culturel que signifiait cette tournée.

Chirița în provincie (Dame Kiritza en province) s'est jouée dans la mise en scène de Victor Bumbesti et la scénographie de Th. Kiriacoff-Suruceanu, avec la distribution suivante:

Coana Chirița/Dame Kiritza/.
Miluță Gheorghiu

L'ACCUEIL EN EUROPE DU THÉÂTRE DE VASILE ALECSANDRI

Mihai Florea

Grigore Birzoi . . .	Constantin Sava
Guliță	Alfons Radvanski
Luluța	Aurora Broșteanu
	Julietta Haluș
Safta	Eliza Nicolau
D-l Șarl	Remus Ionașcu
Leonaș	Valeriu Burlacu
Ion	Nicolae Șubă

Le spectacle avait été réalisé au cours de la saison théâtrale 1952—53 à l'occasion du centenaire de la première représentation de la comédie et c'est dans cette même vision qu'il a été présenté en R.S.S. Moldave pendant la saison 1957—58 durant la tournée mentionnée.



Vingt années se passèrent sans que plus rien intervint dans ce que l'on pourrait appeler un commencement d'accueil à l'étranger du théâtre de Vasile Alecsandri. Enfin, en 1976, un autre collectif théâtral de Moldavie — mais cette fois de Galați — prend la relève pour continuer, après cette longue pause, le processus de diffusion à l'extérieur de la dramaturgie alecsandrinienne.

En effet, à partir de 1976, le Théâtre Dramatique de Galați est l'hôte du Festival National de Comédie, manifestation annuelle réunissant des compagnies théâtrales de différents centres du pays. Cette année-là, le théâtre de Galați se prépara pour le festival en choisissant de représenter cette « Dame Kiritza en province » dans une transposition scénique qui fut tenue

pour un grand triomphe sur le plan national ; la mise en scène appartenait à Adriana Kunner-Stoica et la scénographie était signée Mircea Ribinschi. Le personnage de Kiritza, créé en travesti par Mitică Iancu dans une manière qui surprit tout le monde par son originalité et nouveauté, valut à l'acteur le prix de la meilleure interprétation d'un rôle féminin.

C'est bien ce spectacle qui figura sur l'affiche de la tournée entreprise en Hongrie par le collectif de Galați ; du 6 au 12 mai 1978, la pièce fut donnée en trois centres : à Budapest — sur la scène de la Maison de la Culture « Patalay Istvan » ; à Szolnok — au Théâtre « Szigligeti » ; à Gyula, à la salle de la Maison de la Culture de la Ville. Une correspondance envoyée à l'époque au journal *Scinteia* par Ilie Ivănuș — Hongrois de Gyula d'origine roumaine — relate des aspects de cette tournée comprenant la pièce *Chirița în provincie* sur les scènes du pays voisin ; le correspondant note le succès obtenu partout mais particulièrement en cette localité, fait qu'il se charge d'expliquer : « ... à Gyula surtout, le spectacle de *Chirița* a été bienvenu entre autres aussi parce que la majorité des spectateurs — plus de six cents — étaient venus des communes environnantes : Chitighaz, Aletea, Micherechi, Otlaca-Pustă, autant de communes où vivent de nombreux Roumains. Comme j'ai pu l'apprendre ensuite de ces gens-là — qui s'étaient rendus au spectacle par un service de cars spécialement institué à cette fin — la représentation des comédiens de Galați les a enchantés. Ils ont surtout aimé le jeu de scène des interprètes et notamment celui de Mitică Iancu dans le rôle de *Chirița* »¹.

Tout en n'étant pas chroniqueur dramatique de profession, le correspondant de Gyula saisit ce qu'il y a eu de déterminant dans le spectacle ainsi que les intentions satiriques des réalisateurs et, à ce propos, fait des remarques pertinentes sur l'intérêt éducatif de la célèbre comédie : « Le permanent contraste entre finesse et dureté, entre les prétentions (de l'héroïne — N.A.) de s'imposer comme une dame bien élevée et ses attitudes explosives de femme grossière, interprétés avec une haute maîtrise par Mitică Iancu, ont aidé les spectateurs à comprendre les idées et le message de la comédie. Ce fut un spectacle bien monté, bien inter-

prété, fort réussi. L'évolution de Guliță, interprété par l'excellent acteur Gheorghe V. Gheorghe, de même que les déguisements et les répliques de Leonas (l'acteur Anton Filip — N.A.) captivèrent les spectateurs »².

A Gyula pareillement, une autre troupe roumaine représente en 1978 encore une comédie d'Alecsandri. Il s'agit cette fois du théâtre de Tîrgu Mureș qui, cette année-là, reçoit — et accepte — l'invitation de participer à la série de manifestations culturelles organisées à Gyula sous le générique de « L'Été gyulaï ». Pour la raison déjà mentionnée — l'existence d'un grand nombre d'habitants d'origine roumaine en cette ville et dans les environs —, la direction du théâtre transylvain décide de réaliser un spectacle avec une autre fameuse comédie de Vasile Alecsandri, en l'espèce *Arvinte și Pepelea*, utilisant à cette fin les acteurs de la section roumaine du collectif. Tout à la fois, on s'y prépare avec un récital de vers — récités également en roumain — de l'œuvre de Tudor Arghezi, Lucian Blaga et autres poètes. L'idée porta ses fruits car pièce et récital poétique remportèrent un grand succès, échauffant les cœurs des spectateurs de nationalité roumaine du pays voisin et ami. La comédie fut présentée dans la mise en scène de Dan Alexandrescu et le spectacle aussi bien que le récital eurent lieu au début du mois de juillet à Gyula dans l'ancienne salle des chevaliers, ainsi qu'en deux centres des environs : Chitighaz et Micherechi. *Foaia noastră* (journal de l'Union Démocratique des Roumains de Hongrie) publia là-dessus un article — accompagné d'une photographie — dont nous détachons quelques appréciations concernant l'interprétation de la pièce par les acteurs du collectif de Tg. Mureș : « Sans exagérations inutiles, Dan Alexandrescu a réalisé un spectacle correct, débarrassé de toute exaltation, où les acteurs se manifestèrent à leur aise. /.../ *Le jeu* des deux acteurs (Al. Făgărășanu — Arvinte, et Vasile Vasiliu — Pepelea/N.A.) était si naturel, que difficilement pouvait-on se rendre compte des délimitations : jusqu'à quel point était-ce de *l'interprétation* et où commençait *le jeu*. C'était en cela une contribution constructive à l'accroissement de la tension comi-

que »³. Même chaleureuse appréciation pour Livia Gîngulescu à propos de sa « brève mais intense apparition » dans le rôle de Mândiea. L'accueil fait en Hongrie aux comédiens de Tirgu Mureş fut marqué de fraternité, de cette joie et de cet enthousiasme sans limites que déclenche tout naturellement l'art de ceux qui parlent la même langue que l'auditoire. En témoignent aussi les paroles trouvées par une correspondante de la revue *Vatra* : « La tournée et, implicitement, la *houppelande* d'Arvinte, le *clou* de Pepelea, le *chalumeau* d'Arghezi ou le *lieu natal* de Blaga resteront autant de trésors spirituels, durant leur vie entière, pour ceux qui ont eu la chance de voir le spectacle des acteurs de Tirgu Mureş »⁴.



Une autre comédie encore d'Alcesandri, *Sînziana şi Pepelea*, arrivait à l'étranger en 1977, lorsque du 24 au 30 septembre, la section roumaine du Théâtre d'Etat de Sibiu se rendit en Pologne, à Tarnów et Opole, pour présenter deux pièces : la dite comédie du poète et dramaturge roumain et *Iphigénie en Tauride* de Goethe, les deux dans la mise en scène de Sergiu Savin et la scénographie de Petru Voichescu.

Cette tournée retint l'attention par l'effort du metteur en scène et des acteurs de trouver des formes novatrices dans le but d'exprimer des sentiments et des pensées propres à l'homme de notre temps. C'est d'ailleurs heureux que les spécialistes de Pologne ont réalisé cette aspiration, tel qu'il ressort de la chronique publiée à la suite des représentations : « Le spectacle acquiert les sens d'un commentaire contemporain (malgré son action de conte de fée) ; chaque geste des acteurs, chaque réplique témoignent au fond du paradoxe du pouvoir. Les aventures amoureuses du héros principal, Pepelea, se trouvèrent une partenaire pleine de tempérament dans Rodica Turbatu (qui jouait le rôle de Sînziana). Radu Basarab dans le rôle de Lăcustă s'entendit à merveille à joindre le monde imaginaire du conte avec les gestes très terrestres, avides »⁵.

La section roumaine de Sibiu continua sa tournée par une courte visite en R. D. Allemande (1—7 octobre 1977) en donnant seulement *Sînziana şi Pepelea* dans la ville de Cottbus. Mais, ici, ce collectif fut rejoint par les collègues de la section allemande du même théâtre, venus

directement de Roumanie à Cottbus pour présenter le spectacle d'une pièce d'Eugen Barbu, *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară* (mise en scène : Hanns Schuschnig ; scénographie : Maria Bodor). L'équipe de la section allemande donna encore une représentation de cette pièce au centre ouvrier de Senftenberg. « Il m'est difficile de nominaliser, mais je vous assure que les deux sections de votre théâtre ont pleinement prouvé le haut niveau de l'art interprétatif roumain » — déclara la directrice du Théâtre d'Etat de Cottbus⁶ après avoir assisté aux deux spectacles.



Arrivés là, il est temps de parler de la très belle carrière internationale faite par une pièce de Tudor Muşatescu d'après Vasile Alecsandri, en l'espèce *Coana Chiriţa*, confiée à l'interprétation d'un groupe d'acteurs du Théâtre National de Bucarest.

Vers la fin de 1969, du 5 au 13 décembre, le National de la capitale du pays se rendit en tournée en Tchécoslovaquie avec un triptyque de pièces. A Prague et Bratislava il présenta celle que nous venons tout juste de mentionner, ainsi que *Becket* de Jean Anouilh, alors qu'à Prague seulement fut présenté, en plus, un groupage de trois pièces en un acte, réunies sous le titre *Cine eşti tu?* de Paul Everac. Pour les trois spectacles, la mise en scène était assurée par Horea Popescu. Sans être trop nombreuses et sans être excessivement élogieuses non plus, les chroniques du pays hôte reconnaissent le bien-fondé du répertoire établi de manière à offrir au public des deux villes une image du mode dont la première scène de Roumanie entendait promouvoir la dramaturgie nationale (classique et contemporaine) et, dans le même temps, aborder la dramaturgie universelle à un haut niveau professionnel. En commentant le premier spectacle, le chroniqueur de *Prace* relevait le caractère spécifiquement roumain de *Coana Chiriţa* aussi bien que ses analogies avec des productions du même genre d'autres écoles nationales de théâtre de l'Europe : « Le sujet de cette comédie de mœurs apparaît, semble-t-il, dans toutes les littératures des petits peuples opprimés ou rétrogrades et qui, au XIX^e siècle, faisaient des efforts en vue de conquérir leur indépendance et un caractère propre —

voir Tyl et Jirasek en Tchécoslovaquie. De même que ces écrivains ont décrit la bourgeoisie tchèque, avec ses tendances germanisantes et ses singeries pour imiter la noblesse, de même Alecsandri ironise-t-il son héroïne pour son désir de vouloir copier la mode de France »⁷. Une appréciation comme celle-ci prouve que l'auteur de la chronique avait bien saisi le sens de la comédie roumaine.

C'est toujours *Coana Chirița* qui fut ensuite choisie, en 1970, pour participer à la XVII^e saison du Théâtre des Nations de Paris où devaient se trouver aussi le « Teatro Libero » de Rome, le Théâtre « Za Branu » de Prague, « Combine » de New York etc. Le spectacle roumain (dans la mise en scène de Horea Popescu et la scénographie de Radu et Miruna Boruzescu) fut présenté sur la scène de l'« Odéon » du 19 au 23 mai 1970. *Le Monde*, *Le Figaro*, *L'Aurore*, *France Soir* et autres journaux ainsi que Radio-Paris montrèrent de l'intérêt pour la manifestation du collectif du Théâtre National bucarestois, le public et les spécialistes paraissant conquis par la verve des interprètes, l'esprit inventif des réalisateurs, l'entrain avec lequel la pièce fut jouée : « Dans *Coana Chirița* se font remarquer la fantaisie de la mise en scène et de la scénographie, l'originalité d'un spectacle où se donnent la main le pittoresque, la bonne humeur, des mœurs saines, la grâce d'un ensemble de comédiens qui jouent sans répit à un rythme endiable »⁸. Le dramaturge, metteur en scène et scénographe André Barsacq, figure de marque de la vie théâtrale française, eut l'occasion de faire les déclarations suivantes au cours d'un entretien avec le publiciste roumain B. Elvin : « Bien que nous ayons tous assisté à une représentation dont le sens témoigne d'une dramaturgie à ses débuts et qui, pour être compris, doit sans cesse être remis dans son contexte social et artistique, il ne reste pas moins que notre attention et notre émotion ont été continuellement retenues par le miracle qui s'accomplissait sur la scène. Un ensemble parfaitement homogène, guidé d'une façon excellente par Horea Popescu, s'est entendu à retransmettre et la naïveté et l'humour et la poésie de cette comédie »⁹. Le secrétaire de l'Institut International de Théâtre (I.T.I.), Jean Darcante, se montre à son tour agréablement impressionné et conquis par

les mêmes qualités essentielles du spectacle : l'exubérance, la désinvolture du jeu, le don de soi-même de l'équipe toute entière, le souci — en permanence présent — de bien doser les accents, sans glisser dans l'excès ou le faictice, perspective qu'aurait risqué le collectif s'il n'eût respecté les rigoureuses indications du metteur en scène : « Un spectacle éclatant de couleur, fraîcheur et optimisme, sur une ligne d'équilibre entre la satire de mœurs et le vaudeville. La troupe a tellement mis d'elle-même et a joué avec une telle vitalité que tous, nous étions pris dans la ronde de cette représentation expansive, trépidante »¹⁰.

Le Théâtre National de Bucarest se rendit ensuite à Moscou et Leningrade : du 22 au 30 octobre 1971, il y présenta *Coana Chirița* et, en plus, *Camera de alături* de Paul Everac. Là encore, le public et les professionnels jugèrent le répertoire judicieusement établi, les deux pièces — l'une classique, l'autre actuelle — étant en mesure de dépeindre le caractère de la dramaturgie nationale. Les principaux journaux et les revues de spécialité accordèrent leur attention aux spectacles roumains en leur consacrant des chroniques séparées ou communes : *Sovetskaïa Kultura* se montra impressionnée par la clarté de vision du metteur en scène de *Coana Chirița*, vision qui mettait au premier plan les sens les plus profonds de la comédie et qui facilitait — par l'entremise du spectacle — la compréhension de quelques traits de caractère propres à la psychologie du peuple roumain : « Le metteur en scène Horea Popescu découvre ce qui se trouve au-delà du sujet de la comédie *Coana Chirița*, à savoir la vitalité explosive, l'exubérance, l'ardeur de vivre du peuple, dissimulées sous les masques traditionnels du spectacle de foire. /.../. C'est pourquoi les personnages du spectacle rayonnent du charme, de l'énergie, de la gaieté »¹¹. *Izvestia* enchaîne et s'arrête sur le jeu de scène des comédiens ; d'âge et de formation différents, ils ont néanmoins réussi à soumettre leurs moyens expressifs à l'« école » du Théâtre National pour offrir un spectacle remarquable par son originalité, son éclat et sa force communicative : « Les mouvements des acteurs sont comme des mouvements de danse et le maquillage presque comme celui du cirque. Les acteurs — ceux de la vieille généra-

tion, tels que Alexandru Giugaru, ou bien les jeunes comme Grigore Gonța, ceux qui ont beaucoup d'expérience comme Draga Olteanu, Florin Piersic ou Silvia Popovici, que les spectateurs soviétiques connaissent bien par les films —, tous enfin ont dénoté une brillante maîtrise. Leur jeu associe des aspects du grotesque et un subtil crayonnage des caractères, la virtuosité et le rythme »¹².

En 1972, aux termes d'un échange avec le Théâtre National Croate de Zagreb, le National bucarestois présenta en cette ville et à Belgrade, du 27 mai au 1^{er} juin, trois spectacles : deux dans la mise en scène de Horea Popescu, soit *Coana Chirița* et *Becket* et le troisième avec *Cui îi e frică de Virginia Woolf?* d'Ed. Albee, dans la mise en scène de Michel Făgădău — d'origine roumaine mais établi en France — et la scénographie de Paul Bortnovschi.

Dans les conditions d'un échange analogue, avec Budapest cette fois, le même Théâtre National de Bucarest se rendit en Hongrie et dans la semaine du 10 au 15 septembre 1974 il offrit au public budapestois et à celui de la ville de Szeged un répertoire de la meilleure qualité — fait remarqué d'ailleurs par la presse hongroise — où dominait la dramaturgie nationale : *Coana Chirița*, *Un fluture pe lampă* de Paul Everac (mise en scène : Horea Popescu ; scénographie : Florica Mălureanu), *Cui îi e frică de Virginia Woolf?* d'Ed. Albee (mise en scène : Michel Făgădău ; scénographie : Paul Bortnovschi). Le journal *Magyar Hírlap* rend éloges au réalisateur des deux premiers spectacles et le considère un metteur en scène de classe, animé d'idées neuves, originales, bref un metteur en scène *achevé* : « Quel est le trait principal de l'art de Horea Popescu ? L'humour que le metteur en scène cultive d'une façon inventive. Son appartenance spirituelle peut sans doute être définie par un renvoi au national et universel Caragiale. Bien que la *Chirița* d'Alecsandri-Mușatescu ne puisse être comparée avec les meilleures œuvres de Caragiale, mais plutôt avec celles des Lumières et de l'époque convergent vers nous (Csokonay, Bessenyei, Kissfaludi), toujours est-il que Horea Popescu scrute ses personnages avec le regard de Caragiale, le texte lui servant comme matériel de base /.../. Horea Popescu est un artiste achevé. Pour nous autres, l'esprit inventif

avec lequel il utilise la technique est tout-à-fait inaccoutumé, il l'élève au rang de l'invention théâtrale »¹³. Cette dernière phrase contient une idée qui mérite d'être soulignée, celle que l'imagination, la fantaisie, la force créative du metteur en scène roumain sortent du commun, atteignent un niveau encore inconnu, *inaccoutumé* dans le théâtre du pays voisin. Pareillement des considérations concernant le jeu de scène et l'exceptionnelle qualité des acteurs dans la comédie d'Alecsandri : « Les acteurs, presque sans exception, sont parfaits. Ils ont compris, senti et exprimé les intentions du metteur en scène d'une manière excellente. C'est Florin Piersic qui, peut-être, se trouve le plus près de ce mode d'interprétation stylisé /.../. Mais l'éloge qu'on lui apporte ne diminue en rien les mérites de Draga Olteanu, tête d'affiche du spectacle, représentant le type de la femme autoritaire, dans toute sa massivité et son comique », écrit le quotidien *Népszabadság*¹⁴, lequel trouve des mots de chaleureuse appréciation aussi bien pour Coca Andronesu, Rodica Popescu, Silvia Popovici, Ileana Stana Ionescu.

En 1976 (25 septembre — 3 octobre), le Théâtre National de Bucarest partait de nouveau en tournée, en Allemagne Orientale, à l'occasion des « Journées de la dramaturgie roumaine en République Démocratique Allemande », donnant des spectacles à Berlin-Est, Weimar, Gera et Erfurt. Deux de ceux-là reprenaient des pièces ayant déjà connu la « sortie » internationale : cette même *Coana Chirița* et *Camera de alături*, le troisième présentait *Richard III* de Shakespeare, dans la mise en scène et scénographie de Horea Popescu toujours. Commencée, comme nous l'avons vu, en 1969, avec sa tournée en Tchécoslovaquie, la carrière européenne de la comédie alecsandrinienne s'achève en Allemagne-Est après une période de sept années de constants succès en France, URSS, Yougoslavie, Hongrie. Le fait que les spectateurs ne connaissaient pas la langue dans laquelle s'exprimaient les acteurs, ne compte nullement ici non plus, le spectacle impressionnant tout le monde par la vivacité du jeu, le coloris et l'intérêt des nuances sur le plan de la plastique scénique, le penchant à l'humour, à la gaité. Le quotidien *Der Morgen* s'en porta témoin : « Un ample déploiement de couleurs, un mouvement d'en-

train et une immense joie devant le jeu des acteurs nous ont été offerts par cette histoire de Muşatescu d'après Alecsandri. Sur la scène, une continuelle effervescence d'idées, l'espace en est couvert avec beaucoup de fantaisie par la scénographie et l'interprète principale, Draga Olteanu, l'emplit avec son impétuosité, elle connaît à la perfection son métier »¹⁵. Enfin, la prestigieuse revue de spécialité *Theater der Zeit*, une publication de diffusion européenne, se dirigea sur l'ensemble tout entier des comédiens : « Dans *Coana Chirişă*, les acteurs roumains ont prouvé être maîtres de tous les moyens d'expression théâtrale : ils peuvent danser, chanter, faire des gags, en un mot, tout ce qui tient du théâtre distractif tradition-

nel »¹⁶. C'est reconnaître implicitement — de fait explicitement — que le comédien roumain est un acteur total, idée que l'opinion des spécialistes de l'étranger avait plus d'une fois lancée et argumentée.

Il n'est pas exclu que l'accueil fait en Europe au théâtre de Vasile Alecsandri fût plus vaste et transmis par des échos plus nombreux. Loin d'avoir la prétention d'être exhaustif de ce point de vue, cet article — avec ses quelques données sur le thème ci-dessus — se borne à offrir des suggestions pour une recherche future qu'il serait possible d'approfondir à condition toutefois que celui qui s'y pencherait disposât d'un accès immédiat et complet aux sources d'information de l'étranger.

Notes

¹ Ilie Ivănuş, *Turneul Teatrului Dramatic din Galaţi în R. P. Ungară. Trei spectacole — trei succese*, in *Scinteia*, 19 mai 1978.

² *Ibidem*

³ E. Illyés, in *Foaia noastră*, Gyula, 16 juillet 1978.

⁴ Idem, in *Valra*, Tg. Mureş, 20 août 1978.

⁵ Olgierd Jedrzejczyk, *Wizyta artystów z Sibiu. Styl świadczy o scenie* (La visite des acteurs de Sibiu. Le style d'une tournée), in *Gazeta Południowa*, 27 septembre 1977.

⁶ Octavian Rusu, *Ciştiguri, măturii, aprecieri*, in *Tribuna Sibiului*, 4 décembre 1977.

⁷ Milena Urbankova, in *Prace*, 16 décembre 1969.

⁸ *France Soir*, Paris, 21 mai 1970.

⁹ B. Elvin, « *Coana Chirişă* » la *Teatrul Naţional*, in *Contemporanul*, Bucarest, 22 mai 1970.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Sovetskaia Kultura*, 29 octobre 1971.

¹² *Izvestia*, 28 octobre 1971.

¹³ *Opinii ale presei ungare despre Turneul Teatrului Naţional*, in *Caietul Teatrului Naţional*, Bucarest, n° 23/1974 — 1975.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Caietul Teatrului Naţional*, Bucarest, n° 34/1976 — 1977.

¹⁶ Idem, n° 36/1976 — 1977.

Critiques et historiens de la culture acceptent unanimement l'idée que le film, art de convergence dont le statut s'est acquis de rigoureux principes à la suite de la recherche filmologique moderne, est apte à influencer fortement le public quant à la formation d'une prise de conscience à l'unisson de l'époque et de la complexité des idéals qui caractérisent celle-ci. La viabilité et la pérennité du film sont indissolublement reliées aux relations de la création filmique avec le temps historique et la mentalité de celui-ci. La force d'influence du film, son impact social, résultent de sa capacité d'être présent dans la réalité, de projeter sur la pellicule les événements du monde, de refléter dans leurs processus intimes les phénomènes qui animent la société dans son évolution historique. Sans nul doute cependant que le critère réel d'appréciation de l'art cinématographique serait tronqué si l'on déclarait seul souverain absolu dans ce sens l'élément gnoséologique. Bien plus, celui-ci se veut obligatoirement confirmé par le critère idéal et esthétique.

Que le cinéma roumain contemporain s'est intégré dans les remous de l'époque actuelle en participant à la fièvre de la construction socialiste, quelques films réalisés dans les premiers temps d'après la Libération le prouvent : *Răsună valea* (Echos dans la vallée) — m.sc. Paul Călinescu, 1950, *Desfășurarea* (Déploiement) — m.sc. Paul Călinescu, 1955, *Directorul nostru* (Notre directeur) — m.sc. Jean Georgescu, 1955, *Erupția* (L'éruption) — m.sc. Liviu Ciulei, 1957 etc. Des films qui témoignent de la promptitude de l'effort de quelques cinéastes d'être « présents en leur temps » en illustrant les transformations sociales survenues en vertu d'un esprit de solidarité révolutionnaire avec leurs contemporains. Mais, n'omettons pas de relever ici que certains de ces films se sont constitués en véritables jalons significatifs sur le chemin esthétique suivi par le cinéma roumain ; c'est notamment le cas de *Erupția* où s'affirme l'incontestable capacité du metteur en scène de faire valoir les moyens du langage filmique.

Cela dit, il nous semble dépourvu d'intérêt dans la sphère du rapport film-société de, simplement, énumérer des productions cinématographiques en tant que telles ou d'établir entre elles, de ce point

LA HAUTE PRISE DE CONSCIENCE DU FILM ROUMAIN CONTEMPORAIN

Ion Toboșaru

de vue, une hiérarchie des valeurs. Par contre, c'est des tentatives de la création filmique contemporaine roumaine qu'il s'agira dans ce qui suit, des efforts accomplis par les cinéastes, efforts doublés de lucidité — car fièvre poétique et lucidité participent ensemble à toute création artistique —, une lucidité grave, issue de la vitale nécessité de faire de son propre art un document sensible de l'époque.

Structuralement, la sphère des thèmes élus après la Libération releva des zones de l'épopée de la construction socialiste. Les traditions établies dans les premières années sur la voie des rapports film-époque se prolongèrent et se raffermirent avec le temps, si bien que le cinéma national finit par remporter des succès remarquables en ce qui concerne le sondage de l'univers social-humain, la projection suggestive de la philosophie de l'existence et de la psychologie de la société contemporaine en voie d'affirmation. Dans ces sens, le film *Puterea și Adevărul* (Le Pouvoir et La Vérité) de Manole Marcus (1972) reste un document prégnant, pourvu de significations profondes quant à la prise de conscience socialiste, en même temps qu'un exemple de virtuosité achevée dans l'art du cinéma centré sur le social. Un second point de référence pour l'expérience roumaine dans la sphère du film « politique » est constitué par *Clipa* (L'Instant) de Gheorghe Vităndis (1979), une œuvre traversée par la

tension du débat problématique, l'ardeur de la lutte, la générosité humaine.

La vocation de l'actualité — une des coordonnées de la création cinématographique — doit être envisagée comme une manifestation de la participation du film contemporain à l'existence de la nation au cours de ses différentes étapes. Saisissants, tous ces films qui reflètent l'existence au village, qui racontent l'histoire du village roumain, qui peignent les transformations du milieu rural sur le plan socio-politique. *În sat la noi* (Notre village) de Jean Georgescu et Victor Iliu (1951), *Comoara din Vadul Vechi* (Le trésor de Vadul Vechi) de Victor Iliu (1964), *Setea* (La Soif) de Mircea Drăgan (1961), ou encore, plus récemment, *Vînătoarea de vulpi* (La chasse au renard) de Mircea Daneliuc (1980) et *Casa dintre câmpuri* (La maison des champs) d'Alexandru Tatos (1979), autant de films signifiant des moments notables du cinéma roumain contemporain, auxquels viennent s'ajouter d'autres titres représentatifs dans le domaine des expériences artistiques se proposant d'exprimer l'élan des hommes d'aujourd'hui engagés dans le processus de la construction du socialisme : *Dimineața unui băiat cuminte* (Les matinées d'un garçon sage) d'Andrei Blaier (1967), *Gioconda fără suris* (La Joconde, moins le sourire) de Malvina Urșianu (1968), *Trei zile și trei nopți* (Trois jours, trois nuits) de Dinu Tănase (1976) et, à nouveau, *Clipa* (déjà mentionnée). La diversité typologique de ces œuvres, les traits moraux du héros contemporain, la matière convaincante du conflit, la densité et le sens du message artistique font ressortir les aspects généraux et les directions d'orientation du cinéma national actuel.

En dehors des films directement centrés sur l'actualité, illustrant l'adhésion sociale consciente et militante, il y a ceux qui s'inspirent de la Libération et de ses épisodes insurrectionnels : *Valurile Dunării* (Les vagues du Danube) de Liviu Ciulei (1960), *Străzile au amintiri* (Les rues se souviennent) de Manole Marcus (1962), *Cartierul veseliei* (Le quartier de la joie) du même (1965), *Serata* (Soirée) de Malvina Urșianu (1971), *Porțile albastre ale orașului* (Les portes bleues de la ville) de Mircea Mureșan (1974), « *Stejar — extremă urgență* » (« Chêne — extrême urgence ») de Dinu Cocea (1974), *Punga cu libelule* (Le sac aux libellules) de Manole

Marcus (1981) etc. Puis, encore, les films historiques : *Tudor* de Lucian Bratu (1962) sur le héros de la révolte de 1821 ; *Daci* (Les Daces) de Sergiu Nicolaescu (1967) ; *Mihai Viteazul* du même (1974) sur le voïvode de ce nom et le moment glorieux qu'il représente dans l'histoire de Roumanie ; *Vlad Țepeș* de Doru Năstase (1978) sur le prince valaque Vlad l'Empaleur, contemporain d'Etienne le Grand de Moldavie. Toutes ces productions attestent l'idée que l'histoire peut être illustrée à travers le prisme de l'actualité qui déchiffre dans les significations des étapes parcourues, la pérennité réelle de la nation, contribuant de la sorte à l'éducation de la génération actuelle. C'est là un mérite qui se retrouve dans les films inspirés de la littérature roumaine — *Pădurea spin-zurașilor* (La forêt des pendus) d'après Liviu Rebreanu, m.sc. Liviu Ciulei (1965) ; *Răscoala* (La Révolte) d'après Liviu Rebreanu toujours, m.sc. Mircea Mureșan (1966) ; *Tănase Scatiu* d'après Duiliu Zamfirescu, m.sc. Dan Pița (1976) ; *Felix și Otilia* d'après George Călinescu, m.sc. Iulian Mihu (1972) — créant des types remarquables sur la trame des romans de source, se gardant tout près de l'atmosphère de l'œuvre littéraire et faisant pénétrer celle-ci plus profondément encore dans la conscience du public.

Sur l'ensemble des productions cinématographiques des dernières décennies on peut citer quelques noms de metteurs en scène représentatifs : Jean Georgescu, Victor Iliu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Ion Popescu-Gopo, Sergiu Nicolaescu, Lucian Bratu, Elisabeta Bostan, Mircea Mureșan, Manole Marcus, Iulian Mihu, Geo Saizescu, Malvina Urșianu, Andrei Blaier, Mircea Drăgan, Gheorghe Vitanidis. Une nouvelle génération, appelée aujourd'hui « La génération '70 », les continue : Dan Pița, Mircea Veroiu, Ada Pistiner, Constantin Vaeni, Cristiana Nicolae, Șerban Creangă, Tudor Mărăscu, Mircea Moldovan. Les délimitations causées par le critère de la « génération » n'étant jamais strictes en matière d'art, il s'en suit que des personnalités de la promotion précédente s'intègrent néanmoins à la cohorte des années '70 par leur appartenance à la vision artistique de la nouvelle vague. C'est le cas de Mircea Daneliuc, Alexa Visarion, Alexandru Tatos. Et puisque nous en sommes à l'ordre établi en vertu du « groupe d'âge », il convient de rappeler aussi ces quelques

remarquables opérateurs qui se sont insérés dans les rangs de la mise en scène contemporaine : Dinu Tănase, Iosif Damian, Nicolae Mărgineanu. Les uns comme les autres prêtent au film roumain actuel son style et son originalité propres, sa physionomie et son profil, à tout prendre ses caractères distincts sur la voie de son affirmation et de sa pénétration homologuée dans l'arène du cinéma mondial.

Une étude comparée du discours cinématographique par rapport aux générations de cinéastes serait révélatrice de la façon dont, sur le plan du langage spécifiquement filmique, les expériences se poursuivent d'un âge à un autre en réalisant les intentions et en leur faisant acquérir un surcroît d'originalité. Pour « ceux de '70 », le trait commun qui se dresse par-dessus les aspects stylistiques particuliers est, semble-t-il, l'option pour l'incursion immédiate, incisive, dans le quotidien, tout en dénotant une très rigoureuse maîtrise des moyens expressifs du langage cinématographique. Quel que soit le thème ou la source d'inspiration, le cinéaste appose son empreinte par la mise en relief de sa propre poétique, constituée avec une rigueur de principes qui répond aux exigences de l'art du film mais qui, d'autre part, lui assure la reconnaissance de sa personnalité parmi les autres.

La diversité de problèmes du cinéma roumain témoigne, non pas moins d'un crédo cognitif — propre d'ailleurs au réalisme contemporain et au nouvel humanisme. En dépit de la variété problématique, l'abord se caractérise par la volonté d'illustrer l'essence de la société actuelle, les aspects de renouvellement — envisagés avec lucidité, réflexion, participation affective — devenant ainsi des moyens de transfiguration ou de métamorphose du monde dans l'esprit du temps et de ses impératifs.

Il convient cependant de souligner que les lignes de l'investigation filmique roumaine sont prolongées par la préoccupation de broser le profil psychologique des personnages et de l'époque. S'engageant sur la voie ouverte par *Reconstituirea* (La reconstitution) de Lucian Pintilie (1969), des metteurs en scène comme Mircea Daneliuc, Dan Pița, Alexandru Tatos, Dinu Tănase, Ada Pistiner, Iosif Damian modifient les rapports simplement illustratifs entre le héros et la réalité, en surprenant le premier dans des

instants d'impact avec la seconde (en fait la société) et avec lui-même. Dès lors, quelle que soit le genre du film (ciné-vérité ou parabole incitante), les affres du héros deviennent les interrogations d'une génération, d'une époque, l'une et l'autre peintes avec fidélité. Nous avons tenu à insister sur cet aspect parce qu'en analysant le caractère des thèmes élus on constate que ceux-ci se conjuguent avec les éléments de dernière heure de l'art filmique attestant la maturation de nos cinéastes et que, d'autre part, le paysage du cinéma national actuel prouve l'unité de facteurs de création avec les formes de la conscience sociale. La typologie des films, l'art du portrait, le héros considéré en lui-même ou indissolublement lié aux destinées des masses, les conflits, la tension dramatique, les solutions proposées, tout enfin souligne le caractère engagé du film roumain contemporain et son influence bénéfique (morale et esthétique) sur les spectateurs.

D'autre part, le réalisme figuré par l'art réclame du créateur une optique modifiée précisément pour illustrer comme il convient les mutations d'ordre socio-politique, les transformations structurales de la société et les nouveaux rapports issus de l'effervescence créatrice des arts en général. Cela dit, la physionomie civique, morale et esthétique du créateur doive y correspondre, modifiant le concept même de réalisme en le mettant d'accord avec le concept moderne de l'acte créateur. Le résultat positif est visible à travers des films dont le type, le langage et les moyens d'expression projetant sur la pellicule les vraies dimensions de la société socialiste, avec ses lumières et ses ombres. Restent donc du domaine des débuts cinématographiques ces œuvres empreintes d'une atmosphère idyllique, où le quotidien n'apparaît que dans une continuelle fête, radieux sans jamais une contradiction. De nos jours, des productions comme *Puterea și Adevărul*, *Filip cel bun* (Philippe le bon) de Dan Pița (1975), *Proba de microfon* (Preuve de microphone) de Mircea Daneliuc (1981), *O lacrimă de fată* (Une larme de jeune fille) de Iosif Demian (1980) ou *Concursul* et *Faleză de nisip* (Concours et Falaises de sable) de Dan Pița (1982) attestent les notes spécifiques du réalisme contemporain, soit la capacité du film roumain de fondre dans le creuset de la création

artistique les phénomènes essentiels du monde socialiste en dynamisant ainsi les consciences.

De nominaliser comme nous venons de le faire certaines productions cinématographiques centrées sur le rapport film-époque ne veut point dire que nous entendons généraliser l'ensemble de la création filmique actuelle. Il reste beaucoup à faire, de la part des cinéastes, pour réussir à rendre sous toutes ses faces l'essor et les aspirations de la société roumaine contemporaine visibles dans ses profondes transformations et surtout sur le plan de la prise de conscience sociale. On attend sans cesse de ces œuvres denses en significations socio-politiques, en un mot de ces œuvres-épopée de la construction socialiste. Les héros de la réalité contemporaine veulent se retrouver dans la suite des images qui compose les films, ils veulent y reconnaître la fièvre de leurs efforts pour édifier le socialisme. Sous cet angle, le cinéma national — en tant que produit du socialisme et de l'application des principes de la politique culturelle du pays — se doit de répondre en continuation aux objectifs majeurs proposés par l'éducation spirituelle de la nation et aux rythmes de développement de la société roumaine actuelle.

Les cinéastes, d'ores et déjà, l'ont compris. Leurs productions prouvent leurs efforts dans les sens exposés ci-dessus et deviennent des arguments pour la jointure qui existe entre l'art et la société. La force du cinéma de transfigurer la réalité sociale en geste cinématographique met en valeur d'incontestables talents, aptes à illustrer des caractères représentatifs de la contemporanéité. Sous ce rapport, mentionnons une fois de plus *Puterea și Adevărul* dont les images, une à une, font se dérouler sur la pellicule des « hommes » (Stoian, Duma Petrescu etc.) et font se déployer dans toute sa vigueur un sujet inspiré de la science de gouverner une démocratie. Même apport de la part de *Clipa* — ample fresque construisant le portrait d'un activiste du parti, côte-à-côte un monde crépusculaire et un univers humain lumineux et tel qu'il va rester dans l'histoire du peuple. Une vision toute neuve sur l'histoire roumaine nous est présentée dans le film *Tudor* inspiré comme nous l'avons déjà dit des exploits du héros révolutionnaire valaque de 1821 : sa destinée, son existence sont envisagées

de l'angle effervescent de la pensée socio-politique contemporaine, laquelle fait un tout de la personnalité marquante et de la masse. Dans ce sens, il convient de noter que tous les héros de l'histoire nationale — représentés dans des films qui s'en inspirent —, tous ces Boerebista, Décébale, Étienne le Grand, Alexandre Lăpușneanu, Démètre Cantemir, Vlad l'Empaleur, Michel le Brave, Alexandre-Jean Cuza etc., tous sont présentés de manière à illustrer le rapport héros-masses, figure historique-peuple, en dépit des contradictions et des multiples aspects de leur existence. Comme un corollaire, il ressort qu'il n'est pas possible de faire œuvre cinématographique en dehors de la pensée idéologique — socio-politique, morale et esthétique — de la culture contemporaine. Le film, comme tout art, captive, il exerce une magique et complexe influence. En représentant, le film désigne et signifie ; en illustrant, il exprime. Les idées qui le gouvernent sont des idées artistiques et la conception de vie intégrée consubstantiellement dans l'œuvre cinématographique dénote la part de responsabilité accrue du cinéaste à l'égard de la société et de la culture de son temps. Le film signifie aussi message. Dès lors, son langage et ses moyens d'expression doivent être mis au service des idéaux de l'époque afin que son message atteigne le but. Les talents eux-mêmes se développent et se manifestent d'autant mieux qu'ils se nourrissent à la sève féconde de la réalité humaine.

Se distinguant des autres arts, le cinéma procède de la collaboration de facteurs multiples : l'auteur du scénario, le metteur en scène, l'opérateur d'images. Chacun apporte sa contribution spécifique et indispensable à la réussite du film. Il nous semble important de poser l'accent sur cet aspect parce qu'il y en a qui tiennent pour essentiel le scénario envisagé comme base idéologique de la production cinématographique. Or, un jugement pareil risque d'absoudre de toute responsabilité idéologique et esthétique, en dernière instance, les autres facteurs, quand au fond la représentation de la vie dans ce qu'elle a de plus réel, la mise en valeur de l'univers humain quotidien — qui attend à être immortalisé sur la pellicule — entraînent une égale responsabilité de la part de tous les réalisateurs du film. Le contraire peut amener des résultats déplora-

bles : n'a-t-on pas vu des scénarios inspirés de l'époque et de ses impératifs, dégradés parce que le metteur en scène, ou l'opérateur, ou l'acteur, le scénographe impriment à l'œuvre d'autres directions que celles qui résidaient à la base du scénario ? Le contraire est d'ailleurs tout aussi valable : un scénario médiocre peut être amélioré au travers d'un film réalisé avec talent et fantaisie par l'heureuse collaboration de tous les éléments créateurs. A retenir que le scénario n'est qu'une hypothèse de la création, il n'est que la prémisse du film lequel se modifie continuellement dans le processus de la collaboration. La force de sélection et de généralisation du matériel existentiel et la transfiguration artistique de celui-ci se doivent à des contributions conjuguées, parce que le film procède d'une pensée qui adhère dans une mesure égale à la source d'inspiration dans la personne de chacun des réalisateurs. Etant un art, le film — comme nous l'avons déjà dit — ne fait qu'illustrer, il signifie et ses idées ne s'expriment pas par un discours logique ou critique, elles sont aussi déterminées par la transcription des concepts en actions, destinées, héros etc. Des créations cinématographiques comme *Pădurea spânzuraților*, *Reconstituirea*, *Prin cenușa imperiului* (Les cendres de l'empire) (Andrei Blaier, 1976), *Ediție specială* (Edition spéciale) (Mircea Daneliuc, 1978), *Duioș Anastasia trecea* (Doucement, Anastasie passait) (Alexandru Tatos, 1979), *Întoarce-te și mai privește o dată* (Retourne-toi et regarde encore une fois) (Dinu Tănase, 1982), *Înghițitorul de săbii* (L'avaleur de sabres) (Alexa Visarion, 1982) etc. ne sont pas des discours pour illustrer des principes, ce sont des « signifiants » par leur teneur émotionnelle, par l'intensité du conflit, par l'exploration de l'univers humain. Encore une fois, à retenir cette idée du comportement : le film témoigne d'un engagement qui ne s'exprime pas manifestement mais s'implique intégralement dans l'enchevêtrement des images ; il s'agit d'un comportement consubstantiel à l'œuvre réalisée sous toutes ses faces. C'est ainsi qu'il convient d'envisager les rapports entre le film et la politique, entre l'art en général et l'idéologie contemporaine. Les nombreuses précisions des classiques du marxisme dans ce domaine représentent un éloquent plaidoyer quant au

caractère spécifique de la création artistique.

Cela dit, il est impérieusement nécessaire que toute expérience cinématographique se fonde — et continue de se fonder — sur une solide culture professionnelle. Si le film représente un acte de culture à tel moment de l'histoire, si le film de l'époque socialiste multilatéralement développée réclame une peinture prégnante de la société en cette époque, si le film actuel projette à l'écran la part prise par le peuple au développement de la nation entière, alors il est évident que le rapport film-culture est de plus en plus nécessaire et bienvenu. Pour ce faire, la formation professionnelle intégrée à la culture générale est indispensable à l'acte créateur. Afin de peindre d'une manière véridique les réalités si complexes et si dynamiques de l'existence sociale, le processus de sélection, généralisation, décelement et valorisation des aspects existentiels majeurs réclame l'affermissement de la culture idéologique, esthétique, historique, sociologique et psychologique. La dimension psychologique est absolument nécessaire pour bien pénétrer jusqu'au fond de l'essence des faces du quotidien humain, afin d'exprimer celles-ci à la mesure des mutations intervenues dans la mentalité de l'homme d'aujourd'hui. Ce n'est que par une profonde assimilation psychologique qu'on évitera les portraits faciles, le stéréotype, les caractères dépourvus de substance spirituelle et de noblesse humaine.

A tout prendre, il s'agit d'un affermissement de la culture historique et sociologique, cet affermissement se portant garant de la qualité des productions illustrant l'épopée de la nation. L'acte téméraire de vouloir représenter dans le film l'œuvre de construction du socialisme exige la parfaite connaissance des significations et des réalités de l'ordre socialiste de la société roumaine contemporaine. Le film se confronte avec la réalité et le public considéré comme juge collectif. Ce n'est qu'en se souvenant toujours de son rôle éducatif et de sa force de captation que le septième art peut engendrer des créations filmiques aptes à naître chez le spectateur l'illusion qu'il est participant à la dialectique et à la dynamique de son temps. La même chose pour la nécessité de se tenir au courant des innovations de technique et langage cinéma-

tographiques : elles aussi se portent garantes de la réussite des films en tant que composants de la culture d'un peuple. Maintenant comme en perspective, les créateurs se doivent de raffermir leur capacité d'incarner à l'écran l'époque, avec ses hommes et ses épisodes. La diversité des sources d'inspiration, des genres, des styles, des moyens, tout doit être exploité dans l'idée de *réussir* la meilleure mise en relief de la vérité humaine et sociale. Ce n'est qu'ainsi que le film pourra satisfaire à l'impératif d'être un facteur formatif du public par la complexité des types humains, la diversité des formes pratiquées, la variété des styles d'interprétation, mais, en échange, par son caractère d'unité idéologique. Encore une fois, la valeur d'une œuvre d'art cinématographique dépend de la mesure où son créateur adhère à la cause de la nation à laquelle il appartient.

Le fait que les perspectives heureuses du film roumain actuel restent en fonction de l'intérêt accru accordé aux problèmes de la culture contemporaine, fondus en chefs-d'œuvre convaincants, n'exclue nullement cet autre fait : qu'après plus de trente ans d'affirmation, le cinéma roumain compte de notables résultats dont témoignent ses prix internationaux, ses succès hors du pays. C'est une prémisse incontestable que l'on peut créer désormais une véritable école de cinéma roumaine. La présence de films illustrant l'homme actuel, évoquant les luttes du passé et de l'actualité du peuple, cultivant le mythe classique et moderne, transgressant les gaucheries inhérentes du début de l'art filmique en ce pays, constituera le point de départ pour une recherche du style national propre à cerner la physiologie du peuple.

Il est évident que l'art et la culture pénètrent dans l'universalité par le caractère durable des empreintes nationales et que la force spécifiquement nationale et populaire détermine les qualités d'envergure du cinéma roumain qui, sur la base des succès remportés, peut et doit légitimement s'affirmer dans le monde. Par ses thèmes et son message, tout film — en tant qu'œuvre d'art — force l'universalité à lui ouvrir ses portes, les caractères généralement humains d'une nation s'intégrant de la sorte dans l'ample concert de l'humanité. Le film roumain a donc l'obligation d'être prégnant et de

communiquer par le truchement d'expressions de marque la prise de conscience collective des temps actuels, la spiritualité consolidée du peuple roumain.

L'esthétique philosophique générale et les poétiques particulières font une place importante aujourd'hui aux rapports existants entre les arts et le public, ou bien en d'autres termes, un chapitre spécial est consacré à l'éducation esthétique par l'entremise de la création artistique. Le plaisir de comprendre l'œuvre, la capacité de réagir devant l'univers qu'elle reconstitue, la joie et les délices que procurent la littérature, le théâtre, le film, la musique, la peinture etc. demandent une formation artistique de la part du public, l'accueil de l'art ne peut se produire sans une certaine éducation. Voir des films ne veut pas dire être déjà formé à les comprendre dans leurs dimensions réelles. Voir des films-modèle, des films-pilote, des films créés afin de procurer la joie artistique, c'est cela qui éduque le spectateur. Sans doute, réciter, reproduire machinalement la fable du sujet peut en quelque sorte aussi accroître la capacité de comprendre du public, mais c'est là une forme bien rudimentaire d'éducation et ses résultats ne sont pas des plus élevés. Dès qu'il se prolonge, ce procédé aboutit à des difficultés et peut devenir la cause d'une certaine pauvreté de l'intelligence artistique.

Cependant, une éducation artistique systématique et rigoureuse exige aussi de faire envisager au public, le film, en vertu de la spécificité du langage cinématographique. On arrive ainsi à la sphère des problèmes si nuancés posés par la préparation du public, une préparation hétérogène et susceptible de perfectionnement rythmique. Pour que le public devienne sensible au langage du film il est nécessaire non seulement qu'il comprenne la fable qui se déroule sur l'écran, mais encore qu'il comprenne la modalité de réalisation du film en tant que fait d'art. Il nous semble donc nécessaire de corréler l'éducation esthétique avec la capacité de « lecture » d'une œuvre cinématographique dans les termes propres de son langage. Et cette capacité de « lecture » ne se limite pas seulement à l'intelligence de l'image, de la structure esthétique et du message, elle implique dans une mesure égale une prise de conscience des critères d'évaluation des significations

transmises par le film et soumises à une permanente réélaboration culturelle personnelle. Ceci est d'autant plus important que le cinéma, sans faire de l'alchimie, cultive néanmoins tous les arts : littérature, arts plastiques, musique, architecture, théâtre etc. Des mises en scènes de romans célèbres le prouvent : *Moara cu noroc* (Victor Iliu, 1957), *Pădurea spânzuraților, Răscoala, De-aș fi...* *Harap Alb* (Ion Popescu-Gopo, 1965), *Nunta de piatră* (Dan Pița — Mircea Veroiu, 1973), *Felix și Otilia, Bietul Ioanide* (Dan Pița, 1979), *Un om în loden* (Nicolae Mărgineanu, 1978), *Între oglinzi paralele* (Mircea Veroiu, 1978), *Doctorul Poenaru* (Dinu Tănase, 1977), *Înainte de tăcere* (Alexa Visarion, 1978), *Ion, blestemul pământului, blestemul iubirii* (Mircea Mureșan, 1980), *Înghițitorul de săbii* (Alexa Visarion, 1982) etc. Et, dans le même sens, ne pas oublier les films projetant sur l'écran des chefs-d'œuvre de la dramaturgie classique : *O noapte furtunoasă* d'après Caragiale (Jean Georgescu, 1942), *O scrisoare pierdută* d'après le même (Sică Alexandrescu — Victor Iliu, 1954), *Steaua fără nume* (Henri Colpi, 1966), *Năpasta* d'après Caragiale encore (Alexa Visarion, 1982) etc. On peut donc affirmer que l'éducation du public par l'entremise de l'art filmique est complexe et, bien dirigée, elle élargit d'une manière peu commune l'horizon esthétique et intellectuel.

On ne saurait contester qu'il arrive parfois qu'on se forme soi-même. Nombre d'autodidactes le prouvent. Ces cas restent pourtant rares et incapables de mettre sous le signe du doute l'efficacité de la formation pour ainsi dire institutionnalisée. Il nous semble donc opportun de réfléchir à introduire dans les programmes d'études du lycée et de l'université des leçons dans ce sens. On ferait ainsi acquérir, à l'éducation esthétique, un statut stable dès les bancs du lycée et de la faculté. Il y a peu existait encore à l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » une section de *Théâtrologie-Filmologie* ; celle-ci préparait des critiques, des théoriciens, des méthodologues, des animateurs du théâtre et du film. Remettre en fonction cette chaire s'avère une réelle et impérieuse nécessité, compte tenu de l'actuel développement de la culture cinématographique, une culture spécifiquement contemporaine. De même, organiser des cours — dans l'enseignement

moyen — d'initiation à l'art et à la technique du film et du théâtre serait de nature à dynamiser les jeunes vers les arts visuels et contribuer dès leur jeune âge à la formation de leur conscience artistique, les sensibilisant et les rendant aptes à déchiffrer les valeurs créatives essentielles d'un spectacle. De la sorte, la préparation complexe et systématique de la jeunesse, opérée sur les bancs d'une institution d'enseignement, se prolongera par l'aspiration personnelle à la connaissance esthétique totale et à l'élargissement de l'horizon de connaissance de l'univers humain. Une suggestion analogue est adressée à l'enseignement supérieur, quel que soit le profil des facultés. Car on ne peut aujourd'hui tenir une culture sociale pour complexe et harmonieuse s'il lui manque la dimension esthétique. Or, c'est par la bénéfique influence des arts qu'on y arrive. Il convient donc de consolider l'éducation professionnelle par les voies de connaissance de l'art qui participe consubstantiellement à la présence de l'homme dans la vie sociale, à son ascension rythmée par la révolution technoscientifique de notre temps. De cette façon, la technocratie alliée aux disciplines à juste titre appelées les sciences humaines constituera un roc lumineux et irradiant dans le processus formatif de l'homme moderne. Conférer un statut institutionnel à l'éducation esthétique en l'introduisant réglementairement dans l'enseignement moyen et supérieur peut être la prémisse de manifestations durables sur le plan esthétique de la part des masses. Développer incessamment, dans le même temps, les universités culturelles-scientifiques, les cinéclubs, les cours d'histoire du cinéma organisés par la Cinémathèque, les leçons de théorie et pratique du film, les conférences, tribunes radio, tables rondes, symposiums, débats, émissions TV, ne fera que prolonger à l'intérieur de milieux divers l'influence exercée par une solide éducation esthétique commencée à l'école.

Une autre voie formative d'éducation esthétique est celle de la critique spécialisée. Elle demande toutefois une pénétration plus profonde dans le laboratoire ou le chantier de création artistique. Cela étant, la critique — se conformant aux exigences et principes esthétiques actuels — devra orienter la création cinématographique par la formulation de jugements de valeur

pertinents, capables d'influencer positivement la sensibilité du public. Elle aura ainsi une contribution substantielle à la formation de la mentalité socialiste.

Plus que jamais, aujourd'hui, le critique de cinéma est appelé à devenir le médiateur de rapports actifs entre le film et le spectateur, à participer de toute son énergie à la diffusion d'une culture de métier dans les rangs du public en poussant celui-ci vers le film et en dynamisant l'apparition du « consommateur » d'art cinématographique. Un « consommateur » averti, capable de s'orienter lui-même avec désinvolture dans l'axiologie du domaine filmique, de transformer en lui-même la simple « réception » du film en un acte de culture, assumant les valeurs et les modèles de comportement offerts par le film respectif.

Mais la critique de spécialité doit aussi aspirer à influencer les réalisateurs eux-mêmes, leur pensée créatrice. C'est alors qu'elle sera, aux côtés des cinéastes, solidaire avec eux sur le plan des idéaux esthétiques, dans le vaste front d'affirmation du cinéma national actuel. La critique cinématographique — quel que soit son abord : thématique, socio-critique, psycho-critique, structuraliste, sémiotique, phénoménologique, stylistique, normatif ou épique — accomplit un acte culturel à double influence : sur la création et sur le public. La qualité de la critique (partant son efficience) se mesure à la manière dont le public s'accoutume à l'entendement des signes, dont il apprend à déchiffrer — disons à « décoder » — l'œuvre cinématographique sous le rapport de sa capacité expressive.

Pour toutes ces raisons, la critique est elle-même un facteur formatif et, aux côtés des autres facteurs de formation échelonnés sur le parcours de l'instruction, elle collabore à faire de l'éducation esthétique un composant de première importance dans le processus de constitution de l'homme cultivé et sensible, apte à déchiffrer les valeurs et à agir conformément à leur esprit.

De nous être ainsi attardés sur les implications positives de l'éducation esthétique ne signifie guère une diminution de l'apport des créateurs et des théoriciens du cinéma. Nous avons simplement désiré suggérer quelques modalités qui nous semblent particulièrement opportunes dans le contexte de cet exposé.

Le film roumain des temps actuels est assurément viable, apte à se modeler en permanence selon les exigences sociales du moment, il ne cesse de s'engager sur la ligne de l'univers humain contemporain en s'orientant d'après les signes distinctifs de notre époque. Par la force de l'humanisme et du réalisme qui le caractérise en tant qu'art de communication et de transfiguration selon les principes de l'esthétique contemporaine, par la conduite et l'option engagée des cinéastes, le film d'aujourd'hui répond aux impératifs majeurs et aux dimensions de rayonnante perspective de la société socialiste.

Les efforts ne doivent pas cependant s'arrêter. Surtout sur le plan de la responsabilité que le film assume face à l'époque, face aux rythmes de la construction socialiste multilatéralement développée et face à l'impérieuse nécessité de s'accorder avec l'évolution vertigineuse de la civilisation contemporaine.

Les résultats obtenus par le cinéma roumain durant les dernières décennies sont prometteurs et, de toute façon, encore une fois, ils témoignent d'une réelle vocation de la part des cinéastes. Mais il s'agit d'étendre ces résultats, d'augmenter cette dot : l'affirmation d'une prise de conscience socialiste, correspondant aux multiples objectifs ouvrant des horizons nouveaux à la société roumaine, réclame l'extension des zones d'inspiration et, sous ce rapport, l'épopée nationale des Roumains demande à être illustrée dans ses dimensions véritables, à travers des mises en scène émotionnelles et rationnelles, sensibles et réflexives. L'épopée nationale des Roumains, avec tous ses épisodes héroïques, plus éloignés dans le temps ou plus proches, se veut dépeinte avec art, avec de profonds échos sur le plan actuel. Voilà ce qui nous semble l'un des plus hauts de nos cinéastes.

Envisageant ses plus proches perspectives, le film roumain, à notre avis, se doit d'assimiler des événements et des faits historiques aptes à évoquer la continuité des Roumains dans l'espace géographique leur appartenant, la permanente unité de leur existence spirituelle animée par les mêmes aspirations. L'ethnogenèse de ce peuple, reconstituée sur la foi des plus anciennes sources documentaires — témoignages brûlants dans l'ensemble de l'histoire de la civilisation européenne —

et transcrite avec émoi dans le film contemporain va attester une fois de plus la prise de conscience des Roumains. Une prise de conscience qui date de loin puisque tous ces braves de l'histoire nationale en témoignent : la personnalité téméraire de Mircea l'Ancien, les héros de la Transylvanie médiévale, les voivodes moldaves attendent de signifier au monde d'aujourd'hui les sacrifices et les luttes pleines d'audace entrepris dans le passé par un peuple qui, fougueusement, s'est défendu l'entité et l'indépendance à travers des siècles de circonstances critiques.

L'union nationale accomplie il y a 375 ans par Michel le Brave — aussi temporaire qu'elle le fût —, le centenaire de l'indépendance d'Etat de la Roumanie, le soixante dixième anniversaire du soulèvement paysan de 1907, le soixantième anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain, voici des thèmes dont l'hommage par le truchement du film a déjà engendré des productions exemplaires, sobres et inspirées, excellents argu-

ments politiques qu'il convient de reprendre avec d'autres de même qualité.

Le développement du cinéma roumain et ses chances de rayonner sur les plans esthétique, éthique et social, réclament l'impérieux renfort d'informations dans la sphère de la culture mondiale, un dialogue intensifié entre le film et les autres arts et, surtout, des efforts amplifiés de la part de chaque cinéaste afin de cristalliser sous une forme complexe sa propre vision philosophique et stylistique.

N'oublions pas que le film national est appelé à enrichir le patrimoine universel du cinéma avec des œuvres profondément originales, empreintes d'histoire, de traditions et de culture roumaines. Une légitime fierté patriotique et civique, convertie en fait d'art, en œuvre pérenne, marquée au sceau de la dignité humaine socialiste, va contribuer à l'émulation, des arts et au progrès spirituel emblématique, propre et spécifique de la nation socialiste roumaine.

CEREMONIALS, ENTERTAINMENTS, PERFORMANCES AND THE ROMANIAN SOCIETY IN LAGARDE'S AND WILKINSON'S WRITINGS

Medeea Ionescu

In the early nineteenth century two foreigners, Auguste de Messence, Comte de Lagarde, a French "member of the Academies in Warsaw, Cracow and Naples" who, during the 1811–1812 span, travelled widely from Moscow to Constantinople and then as far as Vienna *via* Bucharest, and William Wilkinson, the British consul in the Principalities (1814–1818), put down their *voyage et séjour* impressions and comments recorded over their stay in Romanian countries¹. The results of this work came off as two books — one by Lagarde, published in Paris, 1824, and another by Wilkinson, published in London, 1820. The two noteworthy foreigners would get well acquainted with the high society, courtly ceremonies of Byzantine source and the ambience of the boyard's *salons*; likewise, they would identify a replica of the models conservative in the West, in distinction of the patriarchal habitudes forged in the ceremonial of feasts, balls, calash drives and public entertainments; they would be astonished by the gorgeous, bewildering attires of the Prince, great and little boyards, or the ladies attending at the Court; they would join evening entertainments and family parties or the "Club-noble"; and, finally, they would see stage performances in which the actors played and sang in foreign languages before the autochthonous notables.

Wilkinson describes the towns of princely residence — Bucharest and Jassy — with their palaces, houses and streets: "Bukorest, the present capital of Wallachia, is an extensive dirty town, situated on a low and marshy ground, and containing eighty thousand inhabitants, three hundred and sixty-six churches, twenty monasteries, and thirty large *hanns* or caravanserais. (...) Yassi, the capital of Moldavia, is a smaller but better-built town, containing many elegant houses built in the most modern style of European architecture, forty thousand inhabitants, and seventy churches. One part of it stands upon a fine hill, and the other is situated in a valley. The prince's palace is the most extensive edifice in the whole town, and is surrounded by gardens and yards. It is furnished in a style which is half Oriental and half European, and has room enough to lodge conveniently more than a thousand people. The palace

of Bukorest was formerly a large building, standing on an eminence at one extremity of the town, and commanding a full view of it. In 1813 it was accidentally burnt down, and it has not been rebuilt. The late prince had, since that time, resided in two private houses joined into one. Both capitals occupy a great extent of ground, the houses being separate from each other, and surrounded by yards or gardens, and trees. All the buildings are made of brick, and their walls, outside as well as within, are plastered and white-washed. Tiles are seldom used, and the roofs are generally covered with wood"².

Whether in the *salons*, in calashes, at ceremonies or at banquets, the boyards are regarded by the two Westerners as some "characters" costumed for a picturesque parade: "Le sang à Bucharest est très beau: les hommes, sous les énormes kalpaks dont ils se coiffent, et qui les défigurent, ont des traits mâles et réguliers. Les femmes y sont jolies, et possèdent, pour la plupart, quelques talents d'agrément. Jalouses de montrer aux étrangers combien elles supportent impatiemment leur état de contrainte au dehors, elles s'empressent d'embellir leur intérieur de tout le charme qui leur est personnel. L'habillement des boyards ressemble à celui des Turcs, à l'exception du turban, qu'il ne leur est pas permis de porter: ils le remplacent par ce kalpak, espèce de boule de la forme d'une poire, recouverte de peau d'agneau d'une cou-

leur grise ou noire, qui n'a pas moins de trois pieds de circonférence, et dont la hauteur est en proportion. (...) Le vêtement des femmes a de l'analogie avec celui des dames grecques de Constantinople, auquel elles joignent une plus grande profusion de bijoux: il n'y a cependant plus que les femmes âgées, et celles des boyards de la troisième classe, qui en fassent usage. Les autres suivent les modes de Paris et de Vienne, et rivalisent de goût et de coquetterie avec les élégantes de nos capitales"³.

The suite attending Prince Ioan Gheorghe Caragea (1812–1818) from Constantinople to Bucharest (summer, 1812) appears to Lagarde as a "Parisian carnival scenery"⁴: "Le camp du vallon de Bouychoukderé est levé, et le prince de Valachie chemine vers Bucharest. Je ne puis te donner une plus juste idée de ce départ, qu'en te priant de te rappeler le triomphe burlesque du grand turc, qu'on voit, au carnaval, parcourir notre rue Saint-Honoré, à Paris; un mélange de richesse et de haillons, de pompe asiatique, et de magots à cheval; une musique qui ne le cède en rien à ce que nous appelons en France, *charivari*. Il n'y avait d'imposant dans tout cet assemblage grotesque que la figure du prince, qui est fort belle, et que ne rendait pas trop bizarre son espèce de couronne de plumes d'autruche, qui a près de deux pied de haut, et que le vent balançait pittoresquement sur sa tête. Toute sa nouvelle cour le suivait, les hommes à cheval, les femmes en arraba, qui sont les voitures du pays; il y avait même un fou qui amusait la sérénissime société, par ses contorsions, et qui, peut-être bien, n'était pas le moins sage de la bande. Tout cela allait à fort petit pas, car le cortège était nombreux, et la foule des curieux immense. Je voudrais bien savoir si, dans l'enivrement de cette position nouvelle, l'hospodar réfléchit à la singularité de l'événement qui l'a porté où il est. La France proposait un prince, la Russie et l'Angleterre en désignaient un autre; c'était la fable des Plaideurs: le sultan a donné l'huître à Karadja"⁵.

The sight of other courtly ceremonies, such as that of presenting *salutationes* to the Prince, is described by Wilkinson: "The days of Christmas, new-year, the prince's anniversary, Easter, and some others, are chiefly devoted to etiquette visits at court. From nine o'clock in the

morning to one in the afternoon, the prince and princess, seated at the carver of a very long sofa, and covered with jewels and the most costly apparel, receive the homage of all those who are entitled to the honour of kissing their hands, an honour which the foreign consuls, their wives, and officers attached to their suite, alone, think proper to dispense with. The other persons residing in the country can be received at court on gala days without joining through that formality. The wives of Boyars are allowed to sit in the presence of the prince and princess; they take seat according to the rank or office of their husbands, who without exception are obliged to stand at a respectful distance. On similar occasions, the crowd at court is immense; the whole of the outer apartments are filled with persons of every description, and the audience-chamber is not less so by the number of visitors"⁶.

The *cirid*, an old war play at the Ottoman Turkish court, is also deployed with magnificence in Bucharest: "N'ayant pu voir, dans le champ de la mort à Péra, les icoglans (ce sont les pages du grand-seigneur) s'exercer devant le sultan à lancer le djéryt, j'ai accepté l'offre que m'a faite madame Catinka⁷ d'accompagner le prince à Hellestéo⁸, où les plus jeunes de ses gardes devaient lui procurer ce spectacle. Lorsque nous arrivâmes, le jeu était commencé: le prince nous y avait précédé. Ce coup d'oeil paraissait magnifique: il n'y avait pas moins de mille voitures, et cinq cents boyards à cheval. Je connais peu d'exercices plus propre que celui-ci à donner au corps de la force et de la souplesse. *Djéryt* signifie roseau; mais, en général, on nomme ainsi tout bâton lancé à la main. Armés de plusieurs de ces javelots, montés sur des chevaux qu'ils manoeuvrent avec autant de grâce que d'aisance, nous vîmes une centaine de cavaliers se courir sus à toute bride, se lancer leurs javelines, en parer l'atteinte avec beaucoup d'adresse, et se faire poursuivre à leur tour, en ramassant avec un crochet les javelots qui sont à terre: cette manoeuvre s'exécute avec des cris et des tours d'agilité impossibles à dépeindre. Il arrive quelquefois, m'a-t-on dit, que l'on soit mortellement blessé par suite de ce plaisir dangereux; mais aussi rien ne donne une idée plus exacte de la guerre: divisés en deux troupes, ils

faisaient souvent, d'inspiration, des évolutions que de bons capitaines eussent pu trouver savantes" ⁹.

The visit of Monsieur Ledoux, the French consul, to Caragea's Court and the ceremonial attending the presentation of the credentials are "a moving diorama", an unwonted show: "A dix heures du matin, les gens de service de son altesse ont amené au consul un équipage de parade à six chevaux, dans lequel il s'est placé avec le chancelier du consulat: venaient ensuite les voitures des Français établis à Bucharest, ou des individus jouissant de la protection française: un détachement d'Arnauts précédait ce cortège, qui, traversant les rues principales, se rendit au palais du prince; on l'y reçut au charivari d'une musique turque, composée de cinquante grosses caisses, d'autant de timbales, de trois musettes, et de six oboës, complément de cette infernale symphonie. Précédés par les chiohadars, portant les livrées de la cour, on nous introduisit dans la salle du trône, où un veillard vénérable, assis sous un dais de velours, brodé en perles et en or, entouré d'autant de pompe qu'il avait pu en déployer, m'a prouvé que le rôle de roi, qu'il ne fait que depuis deux mois, n'est ni difficile, ni désagréable à remplir. Un siège était en face pour le consul, et des sofas de chaque côté pour nous. M. Ledoux prononça le discours d'usage, dans lequel il parla de la bonne Harmonie que le gouvernement français désire voir régner entre lui et la Sublime Porte, ainsi que de l'affection particulière de son souverain pour le prince, et dont lui, consul, s'estimait heureux d'être l'organe; mot qui dut délicieusement chatouiller l'oreille orgueilleuse d'un Grec. Je n'entendis pas la réponse de Caradja, car il la marmotta très bas; mais il ordonna très haut qu'on servît des sorbets et du café, que nous primes en parlant des événements politiques actuels, de la peste de Constantinople, de la rigueur de l'hiver; et, quand on n'eut plus rien à dire, on me présenta pour alimenter un peu la conversation. Son altesse m'honora d'un sourire suave comme la première goutte de rosée; et, après quelques mots insignifiants, et de réponses analogues aux demandes, tout le cortège diplomatique se rendit chez la princesse régnante, où nous recommençâmes les mêmes facéties; elle était entourée de ses filles et de quelques dames

de sa cour, fort jolies; des confitures et des parfums nous furent présentés par de belles esclaves; puis on nous régala de sons aigus d'un orgue de Barbarie, que son altesse nous dit ne pouvoir se lasser d'entendre. A la dernière mesure de la merveilleuse serinette, nous primes congé..."¹⁰.

During the summer or winter, the calash or sleigh drives, halted occasionally for a respite in the thickets of the Herăstrău Lake, are as many *tableaux vivants* of the high life: "The summer evenings are generally spectator place called *Helles-teo*. It is a lake situated about a mile's distance out of town, on the borders of which, the company walk or sit two or three hours. Near the most frequented part is a coffee-house, where ices and other refreshments are to be had. On Sundays, the number of carriages coming to this place, amounts sometimes to six or seven hundred; and the multitude of fashionables, as well as the great display of dress and jewels of the ladies, certainly render of a gay and pretty scene. The walas are not shaded by trees, and the only advantage they offer, is an extensive view round the country. (...) In winter, the afternoon rides are confined to the streets of the town, where the number and splendour of sledges is equal to that of the calèches in the fine season"¹¹.

Upon their return to the boyards' houses, in the evening, the foreigners were invited to join feasts or small "delicious parties". Here, they would be always surprised at the sight of this tangled skein of Eastern and Western customs. As Lagarde himself observed: "J'ai dîné hier chez Brakovan Bessaraba, unique descendant de cet infortuné prince"¹² si cruellement mis à mort dans le château des Sept-Tours, et dont je t'ai parlé dans mes lettres de Constantinople: il passe pour le plus riche boyard de la Valachie; le bien dont il a hérité de ses ancêtres est estimé, en propriétés territoriales, à près de quatre millions de piastres: je veux te donner une idée de ce banquet patriarcal. Avant de se mettre à table, des domestiques, dans le costume de différentes nations, apportèrent de l'eau dans des bassins de vermeil; on se lava les mains avec des savons de toute espèce, puis nous nous assimes dès que le maître nous en eut donné l'exemple. (...) Au dessert, par une marque particulière de considération, le boyard m'envoya les pépins de

pommes qu'il avait mangées, puis on fit passer les vins de l'Archipel, l'hydromel de vingt ans, le Tokay, et après quatre petites heures de cette séance gastronomique, on se relava les mains, la bouche, la barbe; on se couvrit d'essences, et l'on passa enfin au salon. Dès que l'on eut servi les confitures, le café et les glaces, les filles de Brakovan jouèrent du piano et de la harpe, chantèrent en grec et en russe, et dansèrent même, pour donner à la fois une idée de leurs divers talens. J'étais tenté de leur dire ce mot charmant de Fontenelle: «On vous a tout appris, hormis à plaire, et c'est cependant ce que vous savez le mieux». Cette espèce d'examen terminé, on fut en calèche à Hellestéo d'où l'on revint s'asseoir à une table de pharaon, qu'on n'abandonna qu'au jour"¹³.

During the winter, the boyards' *salons* housed both masked balls and carnival amusements, and *soirées* of privileged access, where the traditional tune and foreign music conjoined: "Private balls are also given sometimes, but no other kind of regular evening parties are customary. Formalities of invitation, however, are never expected, and the tables of the Boyars, and their houses, are at all times open to their friends and acquaintance. (...) The dance, formerly common to all the classes of the natives, and which, at present, is the only one known to the lower orders, is of a singular style. Fifteen or twenty persons of both sexes take each other by the hands, and, forming a large circle, they turn round and round again, at a very slow pace; the men bending their knees now and then, as if to mark the time of music, and casting a languishing look on each side, when holding the hands of women. This kind of dance has some years since been thrown out of fashion in the first circles of society, and English country-dances, waltzing, and the Polish mazurka have been introduced. Most of the ladies dance them well, but the men very indifferently, their dress being a great obstacle to perfection in the accomplishment. (...) During the winter, the chief amusement of the Boyars in Bukorest consist in attending public clubs, established on the plan of the *redoutes* at Vienna. Masked balls are given in them three or four times a week, which attract great number of people. There are, however, clubs adapted to the diffe-

rent ranks; the principal of them, to which the court and first Boyars subscribe, is distinguished by the appellation of *Club-noble*; it is very numerously attended towards the end of the Carnival, and although its title indicates a perfect selection of society, it does not the less allow entrance to people of all descriptions under masks. The most genteel do not dance here, unless they are masked; but they play at the pharao-table, and at other games, of which the place offers a variety"¹⁴.

What Wilkinson saw in Bucharest in the early 19th ct. was foreign theatre: "Last year a company of German actors¹⁵ came to Bukorest, and after some performances, were encouraged to establish a regular theater. They gave German operas, and comedies translated into Wallachian, and the first two or three months they attracted crowds from all the classes, who, without exception, seemed to have taken a true liking to the new sort of amusement; but latterly the charm of novelty had begun to wear off, and the Boyars of the first order, with some of the principal foreign residents, seemed to be the only persons disposed to support the continuance of the establishment, more with the view of making it a place of general union of the society, than from the attractions of the stage"¹⁶. Undoubtedly, "les boyards instruits parlent généralement plusieurs langues: il n'est pas rare de les voir joindre à la leur le grec, le russe, l'allemand et le français"¹⁷. Several tidings given by another Frenchman, F. G. Laurençon, who stayed in Wallachia for twelve years, show that German and Italian troupes performed dramatic and musical spectacles before a cosmopolitan audience: "(...) Bukorest n'a qu'un petit théâtre. Une troupe allemande l'a occupé pendant deux ans; chose étonnante! car les Boyards sont extrêmement inconstans et changeans. Vers l'automne de 1820, il vint une troupe italienne qui fut dispersée aussi par les troubles de 1821. Pendant l'hiver il y avait le club noble ou casino, et plusieurs autres en sous-ordre"¹⁸.

Considered as a whole or in details, the life of the 19th ct.-society in the Romanian Principalities was only regarded by Lagarde and Wilkinson as a panorama of striking contrasts between the Eastern and Western civilizations.

¹ Nicolae Iorga, *Istoria Românilor prin călătoria*, București, 1981, p. 453–456, 468–474.

² William Wilkinson, *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia: including various political observations relating to them*, London, 1820, p. 86–88.

³ Auguste de Lagarde, *Voyage de Moscou à Vienne, par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermannstadt*, ..., Paris, 1824, p. 323–324. Cf. W. Wilkinson, *Op. cit.*, p. 134–135.

⁴ Nicolae Iorga, *Op. cit.*, p. 454.

⁵ A. de Lagarde, *Op. cit.*, p. 252–253.

⁶ W. Wilkinson, *Op. cit.*, p. 141–142.

⁷ Calinca Slătineanu.

⁸ “Hellestéo est un petit lac...”. Cf. A. de Lagarde, *Op. cit.*, p. 340.

⁹ A. de Lagarde, *Op. cit.*, p. 345–347.

¹⁰ *Ibidem*, p. 335–337.

¹¹ W. Wilkinson, *Op. cit.*, p. 139–140.

¹² Constantin Brâncoveanu (1688–1714).

¹³ A. de Lagarde, *Op. cit.*, p. 338–340.

¹⁴ W. Wilkinson, *Op. cit.*, p. 139, 136–137, 138–139.

¹⁵ Johann Gerger's company.

¹⁶ W. Wilkinson, *Op. cit.*, p. 140–141.

¹⁷ A. de Lagarde, *Op. cit.*, p. 323.

¹⁸ F. G. Laurençon, *Nouvelles observations sur la Valachie, sur ses productions, son commerce, les mœurs et coutumes des habitants, et sur son gouvernement*..., Paris, 1822, p. 36.

Les collections les plus connues et les plus fouillées par les chercheurs ne laissent pas moins de nous tenir en réserve certaines surprises. Une de celles-là est la correspondance inédite conservée à la Bibliothèque du Grand Opéra de Paris sous la cote LAS Enesco. Il s'agit de 22 lettres échelonnées sur une période de 13 ans (1930—1943) ainsi : 14, des autographes de Georges Enesco, 7 autres, signées par des personnes diverses et un télégramme. Toutes ces lettres (sauf une seule) se réfèrent à la première de l'opéra *Œdipe* d'Enesco, en 1936 à Paris, ainsi qu'à une éventuelle première bucarestoise en 1942—1943 ; le destinataire en est Jacques Rouché¹, le directeur du Grand Opéra à l'époque.

Qui était Jacques Rouché ? Les ouvrages de l'histoire du théâtre français s'arrêtent assez longuement sur ce nom. Personnalité éminente de la vie théâtrale de la première moitié du siècle, Jacques Rouché fut l'un des innovateurs de la scène française. Après avoir fait dans son propre théâtre — « Théâtre des Arts » — d'audacieuses expérimentations en ce qui concerne la scénographie de quelques spectacles tenus aujourd'hui pour des moments de référence dans l'évolution de l'art scénique moderne, Rouché fut nommé en 1914 directeur du Grand Opéra de Paris. Dans l'institution fort conservatrice et sujette à un goût plutôt médiocre, il a réussi dans les trente années qu'il occupa ce fauteuil à introduire de la rigueur culturelle et un esprit moderniste. La sélection du répertoire et l'appui accordé à la création contemporaine constituèrent un point important de son programme d'action ; c'est ainsi que des œuvres de Milhaud, Roussel, Honegger etc. occasionnèrent de mémorables mises en scène, réalisées par les meilleurs artistes (peintres, chorégraphes et autres) conviés à mettre tout leur génie au service de l'idée du spectacle lyrique.

Cela étant, la présence de *l'Œdipe* éneskien sur la scène du Grand Opéra de Paris s'inscrit dans un contexte cohérent. Il semble même, ainsi qu'il ressort de la première lettre (LAS Enesco 10), que l'opéra avait été réclamé avec insistance par le directeur avant que la partition fût achevée. Mais, ceci n'est qu'une des précisions qu'apportent les dites lettres à la « biographie » du chef-d'œuvre

UNE CORRESPONDANCE INÉDITE ET QUELQUES ÉPISODES CONCERNANT LA PREMIÈRE DE L'OPÉRA *OEDIPE* D'ENESCO

Elena Zottoviceanu

de Georges Enesco. Elles en contiennent en effet d'autres, sur des plans divers : 1. données concrètes d'ordre « biographique » sur le processus de mise en scène de l'opéra ; 2. informations sur la vision scénique et musicale du compositeur, intéressantes par leur note inédite (caractérisation vocale des personnages, manière de minuter, propositions concernant la mise en scène et la scénographie) ; 3. suggestions d'ordre psychique émanant du texte des lettres avec plus ou moins de clarté.

Du premier groupe font partie les détails qui concernent les opérations exigées par la nécessité de copier la partition orchestrale et les différentes parties musicales ; l'impression de la réduction de piano (LAS Enesco 12—15, 17, 4 lettres non cotées) ; la paternité d'Henri Lauth sur celle-ci, ainsi que la substantielle participation d'Enesco à cette opération, le compositeur se réservant le droit de corriger les épreuves mais laissant la révision finale aux soins de Lauth (LAS Enesco 12, 13) ; des détails, pour finir, sur les efforts entrepris à Bucarest par Tiberiu Brediceanu — à l'époque directeur de l'Opéra Roumain de cette ville — afin de monter *Œdipe* en Roumanie (LAS Enesco 21, 22 et 2 lettres non cotées). Tout cela permet d'établir une chronologie assez précise des phases du travail de mise en scène, à partir d'avril 1934 — moment auquel Enesco fit parvenir le chronométrage des scènes, pro-

blement nécessaire pour fixer le cahier de charges de la mise en scène et des décors (LAS Enesco 13).

Le second groupe d'informations, les plus précieuses par ailleurs, porte sur les vues d'Enesco quant à la représentation future de son opéra sur la scène, sur le choix d'André Pernet dans le rôle principal — celui-ci lui semblant avoir « la voix, la diction, le jeu de scène et la plastique adéquats » (LAS Enesco 12), ainsi que sur son désir de voir au pupitre Philippe Gaubert (LAS Enesco 14).

Très intéressante aussi est la manière dont il caractérise les timbres de ses personnages : après que dans une première lettre (LAS Enesco 15), il trace une esquisse des voix (où, curieusement, Thésée est inscrit comme ténor et tous les rôles féminins sont groupés ensemble comme « sopranos dramatiques »), les lettres LAS Enesco 16 et 17 nous apprennent dans le détail le caractère spécifique de chaque voix : Créon — « basse chantante, sans trop grande puissance, mais au timbre incisif » ; le Berger — ténor d'« une certaine allure hésitante et apeurée, sans nécessiter aucun volume de voix, ou bien encore le Grand-Prêtre — basse chantante, onctueuse ».

Le chronométrage traduit en temps musical le principe esthétique — véritable règle de conduite — que le compositeur s'était imposé avec conviction : « Ça doit marcher ! Pas de pathos, pas de redites, pas de discours inutiles, l'action doit se nouer rapidement »². Le tempo général, très rapide, dans lequel Enesco voulait voir se dérouler l'œuvre — selon lui (LAS Enesco 13), un total de deux heures un quart, tout au plus deux heures et demie (soit 135–150 minutes) — n'a pu être probablement atteint au cours de l'exécution sur la scène et toutes les interprétations intégrales que je connaisse de l'opéra dépassent ce temps : par exemple, l'enregistrement du spectacle ayant au pupitre Constantin Silvestri, à l'Opéra Roumain de Bucarest, en 1958, couvre 155 min., 15 sec. (se gardant donc très près du temps escompté par le compositeur) et les deux variantes réalisées par Mihai Brediceanu (sur disque ELECTRECORD et enregistrement de la Phonothèque de la RTV-Roumaine) atteignent l'une, 161 min., 03 sec. et l'autre 163 min.

76 Quant à la vision scénique d'Enesco, les images qu'il suggère reprennent et

explicitent les indications marquées dans la partition. Elles relèvent d'une optique traditionnelle, courante dans les théâtres d'opéra du temps : « En général, ne croyez-vous pas qu'elle /la mise en scène — N.D.A./ devrait être d'une grande simplicité, sans trop cependant oublier totalement celle d'*Œdipe-Roi* aux Français du temps de Mounet-Sully ? » (LAS Enesco 12). La seule concession qu'il fasse au goût moderne c'est d'insister sur la scène tournante, elle aussi, néanmoins, destinée à servir de support à un décor malgré tout romantique, avec rochers, cascades et chevaux en carton (LAS Enesco 13).

Des constatations d'ordre psychique peuvent également être faites par le truchement de ces lettres où l'émotion impatient avec lequel Enesco — alors loin de Paris — suivait les préparatifs de la première transparait à chaque feuillet. Comme un leitmotiv revient le mot « terreur » à l'idée d'avoir à y opérer certaines coupures ; il se montre cependant d'accord — bien qu'il éprouvât n'importe quelle intervention comme une propre mutilation — à laisser main libre à Philippe Gaubert — accord dont toutefois on n'a pas usé. Touchantes le sont et sa crainte — non avouée mais déchiffrable en filigrane — que le spectacle réclamerait un potentiel de trop nombreuses forces (et ce, dans un théâtre ayant les possibilités du Grand Opéra !) et sa proposition, un peu ingénue, que chaque interprète chantât deux rôles. Vraiment surprenante cette modestie extraordinaire et absolument authentique le portant à s'effacer, à chuchoter dirait-on timidement ses propres préférences, tout en se défendant avec une extrême délicatesse des sentiments de paraître attenter en quelque sorte à la liberté des réalisateurs du spectacle. Et même la déférence — qui pourrait sembler excessive — des formules de politesse finale de ses lettres (telles que, par exemple, « mes sentiments de gratitude et de dévouement admiratif ») acquiert en dernière instance tout son sens si on songe qu'il s'adressait à un homme âgé de plus de 75 ans et si, de plus, on observe et on tient compte du respect et de la parfaite courtoisie avec lesquels il s'exprime à l'égard des plus humbles de ses collaborateurs (le copiste, le personnel de scène etc.) (LAS Enesco 14, 19). Il s'agit d'une politesse foncière, issue d'usages de très bon

aloi, de vieille tradition roumaine, et non pas d'attitudes de conjoncture.

Et, pour finir, ces lettres témoignent aussi de ses scrupules et du sens de responsabilité éprouvé à l'égard de sa création en dévoilant ses réticences quant à l'impression : « Je n'ai pas voulu qu'on grave ou polycopie mon œuvre avant de l'avoir entendue, par conscience » (LAS Enesco 14). Enfin, elles nous découvrent toute sa bienveillance et sa chaleureuse générosité, comme il ressort des nombreuses lettres de recommandation qu'il signait (voir, par exemple, LAS Enesco 8).

Par la multitude des détails biographiques et des suggestions qu'il apporte, ce lot de documents achève de broser une image, toujours perfectible d'ailleurs, de la personnalité si complexe de Georges Enesco et contribue tout à la fois à compléter la « biographie » d'un chef d'œuvre : *l'Œdipe* enescien.

Ci-après, le texte des lettres, dans leur ordre chronologique, en intercalant celles d'Enesco avec celles des autres correspondants, car il m'a semblé plus significatif de suivre le fil logique des épisodes que de grouper les documents d'après leurs inscriptions d'archives.

LAS Enesco 10

Ce 26 décembre 1930

(Paris — 26 rue de Clichy)

Cher Monsieur

C'est en Roumanie que votre si aimable mot m'a rejoint. Merci de tout cœur de bien vouloir demander des nouvelles de mon « *OEdipe* », ce qui est un honneur pour moi. Aujourd'hui je puis répondre avec plus de précision à la question que vous voulez bien me poser. J'espère avoir terminé, si tout va bien, ma partition en Février ³. Mais, il y a les copies, et surtout la réduction ! Et je n'ai pas le temps de la faire ! Puis-je vous prier de m'indiquer quelqu'un pour cela, auquel je saurai témoigner ma gratitude pour ce travail ingrat ?

Excusez-moi de vous importuner avec cela, et veuillez me permettre, lors de mon retour à Paris dans la seconde quinzaine de Janvier, de venir me présenter chez vous.

En attendant, croyez bien, cher Monsieur, à mes sentiments les plus reconnaissants et distingués.

Georges Enesco

LAS Enesco 11

Ce 29 mai 1931

/Pneu adressé/
Monsieur, Monsieur Rouché
Directeur de l'Académie Nationale
de Musique et de Danse, Paris

Paris, 26 Rue de Clichy

Cher Monsieur

Ce soir ayant le dernier concert de ma dernière tournée, je me permettrai demain dans la matinée à 11 heures, de passer à l'Opéra, avec l'espoir de pouvoir vous causer quelques minutes au sujet d'*Œdipe* ainsi que vous avez eu la grande amabilité de me le demander... Ou, si vous ne pouvez me recevoir demain, y avoir un rendez-vous pour la semaine prochaine.

Croyez bien, cher Monsieur, à mes sentiments très reconnaissants.

Georges Enesco

Chez Mr. A. H. Cohen — 51 Strada Brezoianu
Bucarest
(Paris, 26 Rue de Clichy)

Ce 7 avril 1934

Cher Monsieur

Dans une lettre récente, Monsieur Bénac⁴ me dit avoir eu le plaisir de vous voir, et me communique votre si aimable désir d'avoir au plus tôt une partition de mon « Œdipe ». Il y a plusieurs semaines qu j'en ai donné les dernières épreuves, avec très peu de corrections, et la mention qu'après leur révision le tout serait *bon à tirer*. En plus, j'ai écrit à Monsieur Bellanger, de la maison Salabert, de vous faire parvenir la partition le plus vite possible. Par ce même courrier je récris à Monsieur Bellanger, avec prière de hâter sérieusement la chose. — Et maintenant, m'est-il permis d'exprimer deux désirs ? L'un, c'est que le rôle d'Œdipe soit confié à Monsieur Pernet, qui me semble avoir la voix, la diction, le jeu de scène et la plastique adéquats. L'autre c'est que l'étude de l'œuvre soit remise entre les mains de Monsieur Lauth⁵, qui a fait la réduction de piano de l'ouvrage en question. Je m'excuse de venir avec ces deux demandes, dont je suis sûr vous ne me tiendrez pas rigueur.

Pour la mise en scène, ne pensez-vous pas que la scène tournante ferait bien au dernier tableau ? En général, ne croyez-vous pas qu'elle devrait être d'une grande simplicité, sans cependant oublier totalement celle d'*OEdipe Roi* aux Français du temps de Mounet-Sully ?

Pardonnez-moi de me permettre ces quelques suggestions vis-à-vis d'un maître tel que vous. Les auteurs ont de ces audaces ! En vous remerciant encore pour votre bienveillance, je vous prie d'agréer ici, cher monsieur, mon admiration et mes sentiments de haute considération

George Enesco

LAS Enesco 13

Chez Mr.A.H.Cohen—51 Strada Brezoianu
Bucarest
(Paris, 26 Rue de Clichy)

Ce 25 avril 1934

Cher Monsieur

Je vous remercie de tout cœur pour votre si prompte et si aimable réponse. J'ai de suite télégraphié à mon ami et collaborateur Edmond Fleg (1 quai aux Fleurs-Paris) pour le prier de vous remettre de suite le livret d'Œdipe. Il est, à 2 ou 3 phrases près, conforme à la partition. J'y ai ajouté un gros éclair avec un violent et long coup de tonnerre au 2^d tableau de 2^d acte, au moment où Oedipe s'apprête à retourner à Corinthe, entre les phrases : « Oui, je puis retourner... » ...éclair... tonnerre long..., puis : « Mais, si c'était un piège du Dieu ?- »

Et aussi, tout à la fin du 4^e et dernier acte, de suite après que la lumière éblouissante s'est éteinte et que les Euménides ont chanté : « Heureux celui dont l'âme est pure : la paix sur lui », pendant que Thésée est prosterné immobile à genoux jusqu'à la fin, durant environ *50 secondes de musique*, d'abord les cimes des arbres s'éclairent des rayons pourprés du soleil couchant puis les feuilles se mettent à se mouvoir doucement à la brise du soir, et, pendant d'autres environ *25 secondes de musique*, le rideau tombe lentement et touche le plancher sur un coup de tam-tam.

Pour ce qui est des changements de décors entre les 3 tableaux du 2^d acte, il y a 3 minutes de musique entre le 1^r et le 2^d tableau (ad lib. quelques secondes de plus), et 2¹/₄ minutes entre le 2^d et le 3^e tableau (aussi prolongeable

de quelques secondes de plus). Le problème ne sera pas ardu, vu que le décor du 1^{er} tableau peut être tout sur le devant de la scène, le 2^d un peu en retrait, avec le rocher du berger cachant les remparts du 3^e tableau, et par une brèche entre le dit rocher et un coteau du côté opposé le simulacre de la lutte parricide, avec les bustes des quatre hommes, le haut d'un char et des têtes de chevaux empaillés ou en carton. Je me permet aussi de suggérer le 3^e tableau du 2^d acte avec le mur du rempart coupé sur le devant (on appelle ça, je crois, *pan coupé*?...) de façon qu'on voie de la salle et *l'intérieur*, et *l'extérieur* des remparts, pour bien suivre auditivement et visuellement les mouvements de tout le monde.

Pour la durée de l'ouvrage : 1^{er} et 4^e acte un peu moins de 25 min. chaque, je crois. Les 3^e et 2^e environ 45 min. chaque. Le tout : 2¹/₄ — 2¹/₂ h.

Reste le décor final avec la scène tournante : il y a un peu moins de 3 minutes de musique entre le moment où le décor commence à changer et le moment où l'on découvre la grotte et où il s'arrête ; je dois aussi ajouter que les dernières 30 secondes de musique, avant la lumière de la grotte, *sont pour un décor de rochers*, et, si possible, *de simulacres de cascades*.

J'espère d'ailleurs que d'ici peu la maison Salabert vous fera parvenir la partition, retardée par la révision finale de Mr. Lauth, qui me dit avoir été très occupé. — Pardon de tout ceci, cher monsieur, et encore infiniment merci. Veuillez croire toujours, je vous prie, à mes sentiments d'admiration et de haute considération.

Georges Enesco

Quai aux Fleurs IV
tél. Odéon 55--71

27 avril

Mon cher Directeur,

Puisque vous avez bien voulu me parler de la distribution d'*Œdipe*, je vais m'informer de la tessiture exacte de différents rôles, et dès que je la connaîtrai, je me ferai un plaisir de vous demander un rendez-vous. Veuillez, croire, mon cher Directeur, à mes sentiments très cordiaux.

Edmond Fleg

Théâtre National de l'Opéra

10 sept. 1934

Monsieur,

Je vous serais très obligé de bien vouloir me faire savoir à quelle date vous pensez pouvoir livrer le matériel d'orchestre, partition et parties complètes de l'*Œdipe* de M. Enesco.

Veuillez agréer, Monsieur, mes sentiments distingués

L'Administrateur

H. Dubois
86, Boulevard Rochechouart
Paris, 18^e arond.
Nord 52—40

Monsieur

La Partition d'Œdipe d'Enesco est terminée et le matériel d'orchestre est complet pour les 3 premiers actes ; il ne reste plus que quelques doublures du 4^e acte à terminer (C'est Madame Jakob 41 rue Lepic 18^e) qui fait cette copie (musique et matériel). Ce qui est fait est chez Monsieur Enesco et je tâche actuellement de joindre la personne qui a la clef.

Ces partitions et le matériel sont en cahiers, *mais non reliés*. Faut-il le faire ou vous livrer en cet état ?

Veuillez agréer Monsieur l'expression de mes meilleurs sentiments

Henri Dubois

/Au crayon rouge/. Attendre qu'il soit terminé.

25 sept. 1934

Le Vieux Moulin
Beauvallon
Par Ste Maxime (Var)

Monsieur le Directeur

J'adresse, par ce même courrier à Georges Enesco, 26 rue de Clichy à Paris, une copie de votre si intéressante lettre, qui le suivra certainement où il se trouve, ce que j'ignore avec précision. Je n'ai pas sous la main le contrat dont il s'agit et je ne m'en rappelle pas suffisamment les termes pour vous renseigner suffisamment. En tout cas, je ne saurais trop vous remercier d'avoir bien voulu attirer, si amicalement, notre attention sur ces questions délicates. Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments distingués

Edmond Fleg

LAS Enesco 14

Chez Mr. A. H. Cohen — 51 Strada Brezoianu
Bucarest
(Paris — 26 Rue de Clichy)

ce 27 7^{bre} 1936

Cher Monsieur,

D'avance je m'excuse de la longueur de cette lettre, dont la lecture va prendre de votre temps si précieux. Pour y remédier un peu je vous demande la permission d'employer un style des plus concis.

Mon ami Fleg me communique la lettre que vous lui avez écrite. Le contrat entre M^sieurs Salabert, Fleg et moi est comme tous les autres, et il n'a pas été dénoncé. J'ai seulement pris sur moi de m'occuper de copies, vu ma méticulosité (copiste Mme Jakob, 41 rue Lepic, Paris), et de prendre un correcteur (Mr. Dubois, copiste, 86 Bd. Rochechouart, Paris). La copie de la partition est terminée. Tout le matériel est prêt, sauf encore des doublures que Mme Jakob doit livrer cet automne. *Je n'ai pas voulu qu'on grave ou polycopie mon œuvre avant de l'avoir entendue*, par conscience. Il va de soi que le matériel

appartient à l'Opéra de Paris. Je me charge d'en parler à Mr. Salabert sur place.

Deux faveurs que je viens vous demander de m'accorder : c'est, lorsque le moment sera venu, de pouvoir prendre des photographies de ce matériel qui sera bien au point, pour éviter de nouveaux tracasseries de corrections ; et c'est d'obtenir de mes camarades de l'orchestre, qui me connaissent bien et qui ne refuseront pas ça, *de ne pas maculer ni surcharger de coups de crayons ce matériel*, en vue de la photographie... ! d'autant plus que tout est au point : divisions, nuances, coups d'archets, doigts, etc.

Et une autre prière, très discrète : puis-je vous prier de m'accorder Gaubert⁷. J'ai une infinie et plus que légitime admiration pour le maître Ruhlmann⁸. Mais pour Gaubert il se mêle à mon admiration une question sentimentale, vu notre camaraderie qui date d'une quarantaine d'années et le nombre de fois que nous avons collaboré ensemble. J'espère ne pas être outrecuidant en demandant ceci.

Pour la remise du matériel, puis-je vous prier aussi de faire bon accueil un de ces jours à mon correcteur Mr. Dubois, qui est un musicien sur lequel je puis absolument compter ? —

Puis-je encore vous prier de me faire savoir par l'un de vos secrétaires, les noms de messieurs le chef des chœurs et le metteur en scène, pour que je donne quelques aperçus pour le travail préparatoire ?

Mon ami Mr. Lauth a déjà toutes les indications pour les solistes. A ce propos, je vous remercie tant de m'avoir accordé Mr. Pernet, ainsi que Mlle Laurence⁹, qui, paraît-il, est remarquable.

Je termine provisoirement en vous disant encore toute ma reconnaissance et en vous priant de me faire communiquer toutes nouvelles à l'adresse qui est en tête de la lettre.

Avec mes sentiments d'admiration et de haute considération

Georges Enesco

LAS Enesco 15

Chez Mr. A. H. Cohen — 51 Strada Brezoianu
Bucarest
(Paris — 26 Rue de Clichy)

Ce 4^gbre 1934

Cher Monsieur,

Je ne pourrai malheureusement venir à Paris avant le moment du jour de l'an. S'il y avait urgence de renseignements, je vous supplie de me les faire demander par l'un de vos secrétaires, et j'y répondrai aussitôt. Pour la partie musicale, je m'en remets, en attendant, totalement à mes collègues Gaubert et Lauth. Pour la mise en scène, que puis-je rêver de mieux que votre haute compétence ?

J'ai la terreur que l'on me demande des coupures. Sincèrement, je ne vois pas où sans toucher au sujet, mais enfin, s'il fallait en passer par là je mets toute ma confiance dans Gaubert, admirable musicien. Pour la distribution, il y a :

*Sopranos dramatiques*¹⁰

La Sphinge, Jocaste, Antigone, Mérope

Ténors

Laïos, Le Berger, Thésée

Basses et Basses chantantes

Oedipe, Créon¹¹, Thirésias, le Veilleur

Puis 6 Thébains et 2 Thébaines, pris dans les chœurs.

Tout le matériel d'orchestre doit être livré maintenant, et le service des partitions p^o et chant fait par la maison Salabert.

Pardonnez-moi si les circonstances me retiennent encore quelques semaines ici, je ferai faire l'impossible pour faire donner suite à toute demande de votre part, en mon absence.

Veuillez croire, en attendant, je vous prie, cher monsieur, à mes sentiments profondément reconnaissants et admiratifs.

Georges Enesco

Chez Mr. A. H. Cohen — 51 Strada Brezoianu
Bucarest
(Paris — 26 Rue de Clichy)

LAS Enesco 16

Ce 8 9^{bre} 1934

Cher Monsieur,

Pardonnez-moi de venir ravir encore de vos instants si précieux. Dans ma dernière lettre je crois avoir omis le nom de *Phorbas* parmi les Basses chantantes.

Comme tous les rôles, en dehors de celui d'Œdipe, sont courts, je me permet de suggérer que deux rôles soient tenus par le même interprète : *Méropé* et *Joëaste* (mezzo avec le timbre de la maturité), ou bien *Méropé* (rôle infime) et *Antigone*, voix plus juvénile, n'ayant qu'une seule fois à donner le *si* d'en haut, dans un cri, et une fois le *la*. Puis : *Laïos* et *Thésée*, ténor à la voix douce. Enfin : *Phorbas* et *le Veilleur*, voix genre Mr. Huberdeau, quant à *Thirésias* il faudrait le garder à part avec une voix grave et puissante, genre Mr. Gresse. Pour ce qui est de *Créon*, puis-je suggérer une Basse chantante, sans trop grande puissance, mais au timbre incisif?

Je suis confus du mal que je vous donne, cher Monsieur, et vous prie de croire à tous mes sentiments d'admiration et de reconnaissance.

Georges Enesco

P.S. La caractéristique du Berger (ténor) est une certaine allure hésitante et apeurée, sans nécessiter aucun volume de voix.

LAS Enesco 17

Chez Mr. A. H. Cohen — 51 Strada Brezoianu
(26 rue de Clichy — Paris)

Ce 25 9^{bre} 1934

Cher Monsieur,

Merci pour toute votre bonté. Je compte être à Paris aux environs du jours de l'an, et me permettrai, dès mon arrivée, d'aller vous présenter mes devoirs et prendre vos instructions.

En attendant, tout le matériel d'orchestre d'Œdipe est chez le relieur, qui doit livrer le tout le 30 8^{bre}. C'est mon correcteur, Mr. Dubois, copiste, 86 Bd. Rochechouart, Paris, qui en aura la charge et qui doit livrer le dit matériel à Monsieur le Bibliothécaire de l'Opéra, aussitôt que celui-ci lui fera signe.

J'avais oublié dans mes précédentes lettres, de parler du rôle du grand Prêtre, aussi une basse chantante, onctueuse. Il a encore pas mal à chanter au 1^{er} acte, et seulement quelques mesures au 3^e... une 40^{ne} d'années après!

Comme d'ailleurs pour Jocaste et le Berger, sauf pour Thirésias qui ne change pas, ayant vécu 3 âges d'homme. Croyez bien ici, je vous prie, à mes sentiments les plus reconnaissants et admiratifs.

Georges Enesco

Chez Mr. A. H. Cohen — 51 Strada Brezoianu
Bucarest
(Paris—26 Rue de Clichy)

LAS Enesco 18

Ce 26 mai 1935¹²

Cher Monsieur

Votre aimable lettre m'a infiniment touché. Merci de tout coeur de bien vouloir continuer à penser à mon oeuvre, et pardon de tout le mal qu'elle va vous donner, ainsi qu'à vos éminents collaborateurs.

Veuillez trouver ici, je vous prie, l'expression de mes sentiments de gratitude et de dévouement admiratif.

Georges Enesco

P.S. Il va de soi que j'accours au premier signe que vous voudrez bien me faire.

LAS Enesco 19

Paris — 26 Rue de Clichy

Ce 20 mars 1936

Cher Monsieur,

Au sortir d'une période qui m'a causé un peu de vertige, je voudrais remercier tout le personnel de l'Opéra pour l'admirable et tellement sympathique concours qu'il aura apporté à l'exécution de mon ouvrage.

Je vous ai déjà à maintes reprises exprimé personnellement ma vive gratitude; j'ai félicité et remercié mes interprètes et aussi — par l'entremise de messieurs Gaubert et Siohan — l'orchestre et les chœurs. Mais pour le reste du personnel, qui a été si dévoué, si plein de prévenance?

J'ose m'adresser à vous afin que vous veuillez bien m'indiquer comment m'y prendre.

Je ne veux pas vous importuner en vous redisant tout ce que, à travers moi, vous avez fait pour mon pays; on y prononcera, dans l'avenir, le nom de Jacques Rouché avec respect et émotion.

Veuillez agréer, cher monsieur, l'expression de ma très haute considération.

Georges Enesco

LAS Enesco 20

Paris — 26 Rue de Clichy

30 mars 1936

Je ne sais trop comment vous exprimer ma reconnaissance, cher Monsieur, vous m'avez comblé, et, comme je vous le disais, à de certains moments je me demande en quoi j'ai mérité tant de bonté. Et je ne puis que réitérer l'expression de ma gratitude émue et profonde en vous priant de croire toujours à mes sentiments de haute considération.

Georges Enesco

Puis-je vous prier de bien vouloir transmettre mes respectueux hommages à Madame Rouché? Merci.

27 IV 1936 /Adressée à J. Rouché/
/Télégramme Strasbourg 65 40 27° 1027/

Avec votre permission ai autorisé prendre photos. Copie partie Oedipe Monsieur Bellanger chez Salabert. Formellement promis remettre tout matériel complet pour chaque représentation. Ecris encore rappeler engagement. Gratitude Enesco chez Pautrier¹³.

2, quai St. Nicolas Strasbourg

LAS Enesco 8

Chez Mr. A. H. Cohen — 51 Strada Brezoianu
Bucarest

12 7 8^{bre} 1936

Cher Monsieur,

Permettez-moi de vous dire combien heureux je serais de voir Monsieur Siohan monter au pupitre de chef d'orchestre à l'opéra Comique¹⁴. C'est un très remarquable musicien, et au cours de ses concerts il a donné d'éclatantes preuves de son savoir-faire, aux prises qu'il était avec tant d'œuvres nouvelles et combien difficiles. En plus, son expérience chorale fait que la scène et les coulisses n'ont plus de secrets pour lui.

Veuillez pardonner mon intervention, cher monsieur, et toujours croire à mes sentiments de grande et admirative reconnaissance

George Enesco

Puis-je vous prier aussi bien de vouloir transmettre à Madame Rouché, mes très respectueux hommages? Merci.

Bucarest
Ce 25 janvier 1937

Monsieur le directeur général

50 roumains, professeurs, ingénieurs, avocats et artistes, feront une grande excursion /sic !/ en France et seront à Paris le 17, 18, 20 et 21 Février¹⁵.

Au nom de tous je vous prie beaucoup et j'espère que vous nous ferez cette grande faveur, de bien vouloir faire représenter OEdipe de Georges Enesco pour que les Roumains puissent entendre l'œuvre de leur génie national.

Je vous remercie infiniment et vous prie de croire à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Ingénieur C. Dimitresco

București, 21 dec. 1942
Nr. 4146

Opera Română din București
Monsieur le Directeur de l'Opéra
Paris

Très honoré Monsieur

Ayant l'intention d'ouvrir la future saison de l'Opéra royal de Bucarest avec l'opéra « OEdipe » de M. Georges Enesco¹⁶, et comme nous avons à cet

effet besoin de matériel d'orchestre de cette œuvre, nous vous prions de bien vouloir mettre à la disposition des Editeurs la partition d'orchestre qui se trouve en votre possession, afin de nous en faire une reproduction photographique, d'après laquelle nous ferons ensuite la copie des parties d'orchestre.

Nous nous permettons de joindre à ces lignes une lettre de M. Georges Enesco, qui vous est adressée.

En vous remerciant d'avance de votre amabilité, veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de notre considération très distinguée.

Le Directeur
Dr. Tiberius Brediceanu

Bucarest — 9 Strada Alex. Lahovari

LAS Enesco 21

Ce 20 Décembre 1942

Monsieur le Directeur

Je viens prier la Direction de l'Opéra de Paris de bien vouloir permettre à un photographe appointé par le gouvernement roumain de photographier intégralement la partition d'orchestre de mon opéra *Œdipe*, laquelle se trouve être la propriété de l'Opéra de Paris.

Il est justice de monter Oedipe à Bucarest, et l'on emploiera la photographie pour en tirer un nouveau matériel d'orchestre, étant donné qu'il n'y a qu'un seul matériel existant à l'heure qu'il est, et c'est celui de l'Opéra de Paris, *et qui ne doit pas bouger de là où il se trouve.*

En vous remerciant à l'avance, je vous prie de croire monsieur le Directeur, à mes sentiments de haute considération

Georges Enesco

Il va de soi que l'on obéira en tout aux instructions que vous donnerez pour la sauvegarde de la partition.

Monsieur le Directeur de l'Opéra, Paris

Consulat général de Roumanie à Paris
Gn. (Gh?) 17 rue Brémontier, 17
Tél. Carnot 07.60
N° 349

Paris, le 10 Février 1943

à rappeler dans la réponse Zanneles (?)

Monsieur le Directeur

J'ai l'honneur de vous faire parvenir ci-joint, la lettre No. 4146 du 21 Décembre 1942 de l'Opéra Roumain de Bucarest, ainsi qu'une lettre qui vous est adressée personnellement par le Maître Georges Enesco auteur d'« Œdipe ».

Je vous serais très obligé de vouloir bien en prendre connaissance et me mettre en mesure de pouvoir donner une réponse aussitôt que possible.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, avec mes remerciements anticipés, les assurances de ma considération très distinguée

Le Consul général de Roumanie

Em. Pavelesco

Monsieur le Directeur du Théâtre National de
l'Opéra, Paris

9 Strada Alexandru Lahovari
Bucarest
Ce 31 Juillet 1913
(ou bien : Hôtel Majestic — Bucarest)

Monsieur le Directeur,

Je me permets de vous prier de faire bon accueil aussi à Monsieur Dorin Iosof, Directeur administratif de l'Opéra de Bucarest, venu à Paris avec le même but de polycopier la partition de mon «*Œdipe*», et je viens auprès de vous avec la même requête, c'est-à-dire de lui permettre de faire photographier ma partition *sur place*, afin qu'on puisse monter l'œuvre à Bucarest aussi.

En vous redisant toute ma gratitude je viens vous assurer, monsieur le Directeur, de mes sentiments de haute et admirative considération.

Georges Enesco

Monsieur le Directeur de l'Opéra, Paris

Notes

¹ Jacques Rouché — homme de théâtre français (1862—1957). Après qu'il eût fait connaître en France les conquêtes de l'art scénique d'Allemagne, Russie et Angleterre, par son volume *Art théâtral moderne* (1910), il fit de son théâtre («*Théâtre des Arts*», 1910—14) un centre de l'innovation dans la décoration scénique. Avec une équipe d'élite où débutèrent aussi de grands comédiens comme Louis Jouvet et Ch. Dullin il a mis en scène un répertoire dramatique de la meilleure qualité ainsi que quelques opéras (Rameau, Monteverdi, Ravel). Directeur du Grand Opéra de Paris (1914—1915), son nom reste attaché à l'une des époques les plus brillantes de l'histoire du théâtre.

² *Entretiens avec Georges Enesco*, Interv. XV (enregistrement sur bande de magnétophone).

³ Comme on sait, le travail de composition d'*Œdipe* a été achevé le 27 avril 1931, tel qu'il est écrit sur le manuscrit de la partition.

⁴ André Bénac, ami intime d'Enesco; c'est dans la maison de celui-ci, qu'après la première d'*Œdipe*, Enesco a reçu de la part de l'État français la Légion d'Honneur.

⁵ Henri Lauth — pianiste corépétiteur au Grand Opéra de Paris, a accompagné Georges Enesco à nombre de récitals de 1931 à 1936. C'est l'auteur de la réduction de piano d'*Œdipe*, éditée par la Maison Salabert en 1936.

⁶ Enesco avait l'habitude de noter les mois de l'année, en français, d'une façon désuète, c'est-à-dire d'après la consonnance et non d'après le nombre d'ordre du mois respectif. Ainsi, pour septembre notait-il 7^{bre}, pour octobre, 8^{bre}, pour novembre, 9^{bre}.

⁷ Philippe Gaubert — chef d'orchestre et compositeur français (1879—1941). Flûtiste concertiste, maître de flûte au Conservatoire de Paris (1919), chef d'orchestre à la Société des Concerts, au Grand Opéra. Carrière internationale de directeur d'orchestre. Compositeur de musique symphonique, de chambre et de ballet etc.

⁸ Franz Ruhlmann — chef d'orchestre belge (1868—1948). Chef d'orchestre dans différents théâtres

français de province, au Grand Opéra de Paris et à l'Opéra Comique.

⁹ En réalité, Marjorie Lawrence n'est pas entrée dans le spectacle. Le rôle de Mérope a été tenu par l'actrice Almona. Cf. Bernard Gavoty, *Aminirile lui George Enesco*, Editura Muzicală, 1982, p. 92. Enesco semble avoir fait à ce sujet une confusion. C'est en effet Almona qui figure dans le programme de salle, dans les chroniques et même dans la réduction de piano imprimée l'année même chez Salabert.

¹⁰ En réalité, la Sphynge est contralto, Jocaste et Mérope sont des mezzosopranos et Antigone est soprano.

¹¹ Thésée et Créon sont des basses-barytons.

¹² On voit donc qu'après une interruption de quelques mois, les discussions autour de la mise en scène de l'opéra sont reprises en mai 1935 quand probablement commencèrent les répétitions et le travail proprement dit.

¹³ Pr. dr. Pautrier, ophtalmologue bien connu, ami intime d'Enesco.

¹⁴ Robert Siohan, chef d'orchestre, compositeur, théoricien français. Il était le chef d'une société de concerts qui portait son nom (1929—1936); maître de chœur au Grand Opéra (1932—1948); professeur au Conservatoire de Paris à partir de 1948. Compositeur de musique symphonique, de chambre etc. La recommandation de Georges Enesco semble ne pas lui avoir été utile puisqu'il n'a jamais été employé à l'Opéra Comique.

¹⁵ Dans le registre des spectacles du Grand Opéra, *Œdipe* ne figure guère en février 1937. Il fut repris une seule fois cette année-là, le 9 juin.

¹⁶ Malheureusement, les belles et louables intentions de Tiberiu Brediceanu ne se réalisèrent jamais. Il a fallu que vingt deux années se passent depuis la première parisienne, pour que le public roumain puisse voir le chef-d'œuvre enescien sur la scène de l'Opéra Roumain de Bucarest, sous la baguette de Constantin Silvestri, à l'occasion du Premier Festival International «*Georges Enesco*» (1958), dont ce spectacle représenta le sommet.

La très vaste correspondance que l'ethnomusicologue et compositeur, de renommée mondiale, Constantin Brăiloiu, a entretenue avec des personnes de marque de divers pays, est une véritable chronique des réalisations scientifiques obtenues dans le domaine de la musicologie et de l'ethnomusicologie européennes, durant la première moitié de notre siècle; en même temps, un précieux document aidant à connaître la vie et la multiple activité du savant roumain.

Malgré la valeur que ses lettres représentent, il n'en a été publié qu'un nombre insignifiant; c'est la raison pour laquelle nous essayons dans ce qui suit, de combler cette lacune en présentant, pour l'instant, la correspondance entre Constantin Brăiloiu et Milica Ilijin, ethnochorologue de l'Institut de Musicologie de l'Académie de Belgrade, important et passionné chercheur du folklore yougoslave.

Du nombre de 36 lettres que nous avons pu consulter, grâce à l'amabilité de Madame Ilijin — à qui nous exprimons ici encore notre gratitude — seules 25 étaient entières (10 de 1956, 10 de 1957 et 5 de 1958, année de sa mort), le reste n'étant que fragments de copies.

Pendant les deux premières années, les lettres ont été régulièrement envoyées, de Paris, Genève et Zadar¹ (Yougoslavie) ensuite par intermittence, dû autant au précaire état de santé de Brăiloiu qu'à son intense activité dans les deux villes européennes: Genève (en tant que directeur-fondateur des Archives Internationales de Musique Populaire) et Paris (au Musée de l'Homme, département d'ethnomusicologie et à l'Institut de musicologie de la Sorbonne), sans parler des conférences, multiples études et congrès internationaux.

Pendant cette période de sa vie (1955—1958), Brăiloiu a publié deux de ses études fondamentales de folklore: *Le vers populaire roumain chanté* (1954—1955) et *Le rythme enfantin* (1954). C'est avec modestie qu'il annonçait à Milica Ilijin leur parution. Se rapportant au second ouvrage: « Mon petit travail sur le rythme des enfants a paru et je vais vous l'envoyer » (1.2.57); il le lui a de fait envoyé le 10.3. avec la lettre suivante. Les lettres écrites entre le 23.6 et le 12.7.55

LA CORRESPONDANCE DE CONSTANTIN BRĂILOIU AVEC MILICA ILIJIN

Emilia Comișel

contiennent de nombreux détails sur les préparatifs pour son voyage en Yougoslavie (démarches en vue du passeport, l'aide que lui accordaient l'UNESCO et la Radio-Bâle en lui prêtant un des plus perfectionnés enregistreurs à l'époque, le Nagra IIb, la possibilité de faire sortir du pays les bandes magnétiques assurées par les bons offices de l'Institut de Musicologie de Belgrade etc.). C'est toujours ces lettres qui nous font connaître le but de ce voyage: donner des conférences à la Radio Ljubljana et Belgrade, recueillir le folklore des Roumains du Banat Yougoslave, faire la connaissance des spécialistes yougoslaves en la matière.

De Belgrade, en compagnie de Milica Ilijin et de Milan Vlajin², il fera une tournée dans les villages du Banat yougoslave où ensemble ils vont enregistrer beaucoup de mélodies populaires roumaines (des danses, chansons, chansons funèbres et de noce, jeux d'enfants, etc.).

La correspondance de la période 13.10.55 — 31.5.58 abonde en relations sur les interprètes roumains qui l'ont le plus impressionné et qu'il ne pouvait oublier.

Il fait part à Milica Ilijin, entre autres projets, de son intention de commencer à transcrire le si précieux matériel qu'il avait enregistré là-bas (10 bandes magnétiques) et dont il avait laissé la copie à la Radio Belgrade (13.10.55).

Au retour de Banat, il s'arrête à Ljubljana où il rencontre un bon spécialiste du folklore yougoslave auquel il se lie

d'amitié : « J'ai connu à Ljubljana un homme charmant pour lequel je me suis pris d'une vive amitié. Il s'appelle Vodušek »³ (13.10.55). C'est toujours dans cette ville (Ljubljana) qu'il accorde une interview, en français, et qu'il fait une conférence en allemand, les deux très bien accueillies : « Tout ça a fort bien marché, mais m'a encore rapporté des dinars... Pour une fois, la seule de ma vie, j'avais trop d'argent... » (13.10.55).

Son commerce par lettres avec les spécialistes yougoslaves, les multiples connaissances sur la musique populaire yougoslave — Milica Ilijin ayant toujours attiré sa curiosité scientifique et lui fournissant les matériaux intéressants — l'ont aidé à vérifier certaines de ses hypothèses et de projeter de nouvelles études de folklore comparé.

Vivement intéressé par une coutume des Roumains de Yougoslavie, *Padalice*⁴, coutume dont il avait jusqu'alors ignoré l'existence, il demande à son amie de lui en donner le plus de renseignements possible, de lui envoyer des photos et des enregistrements. Il suggère même l'idée de rédiger « à trois » une étude, d'y associer « mon savant ami, Mircea Eliade ».

Les conseils qu'il donne à Milica nous font comprendre certains principes de sa méthode de recherche : l'enregistrement obligatoire du document folklorique, l'objectivité du folkloriste, l'utilisation d'appareils modernes, prise de nombreuses photos, collecte exhaustive, étude intégrale du phénomène (musique, texte poétique, danse, coutumes etc.) : « Ne laissez pas traîner l'affaire de *Padalice* en longueur. Il y aura encore du travail à faire, quand vos notes seront rédigées. N'oubliez pas la musique. Je pense qu'il existe, peut-être, une mélodie particulière pour la danse de résurrection. Pour la plainte ? Pour d'autres danses occasionnelles ? Poésies particulières *qu'il vaudrait mieux enregistrer qu'écrire* » (2.4.56).

L'aimable aide que Milica Ilijin lui avait toujours accordée, amena Brăiloiu à penser qu'il pourrait réaliser une de ses anciennes idées : l'étude comparée des textes poétiques des chansons de Ncël et du Nouvel An (*colinde, koledas*) « roumains-slaves ; sauf le matériel polonais sur lequel il existe un ouvrage » (1.2.57).

C'est à cette fin que dans une autre lettre il reprend l'idée, priant Milica Ilijin de vouloir bien l'épauler dans cette entreprise en lui répondant à certaines ques-

tions : s'il existait des recueils yougoslaves de textes publiés et si elle pouvait les lui procurer ; si quelqu'un (un spécialiste en littérature populaire) pouvait rédiger à son intention une bibliographie complète. Il demande en outre des enregistrements et des informations. Finalement, il lui propose de l'élaborer ensemble.

Quelques mois plus tard, à peine remis d'une maladie contractée en Espagne, il reprend son activité avec sa ferveur coutumière, tel qu'on le constate de l'ample lettre du 21.10.57, dans laquelle il lui demande des informations sur le Congrès de Varaždin, exprimant son regret de n'y avoir pas été, d'autant plus qu'il aurait pu y rencontrer quelques-uns de ses anciens élèves roumains.

Brăiloiu laisse voir des doutes sur les résultats scientifiques de certains thèmes proposés aux divers congrès. Dans cette même lettre, il félicite Milica d'avoir acquis un nouveau magnétophone et la remercie pour les renseignements qu'elle lui a donnés sur la *koleda* (2.5.57). Le désir de mieux faire connaître la musique populaire de Yougoslavie le pousse à faire appel aux plus remarquables spécialistes, les invitant à venir à Genève en vue de faire des conférences sur leur folklore (Milica Ilijin, Vodušek, C. Rihtman⁵, Elly Bašić, Nedeljković⁷ etc.). Il essaie, à son tour, de les tenir au courant sur les problèmes de folklore en leur envoyant certains ouvrages personnels. C'est dans ce but qu'il prie Milica de lui indiquer les noms et les adresses des principaux folkloristes de Yougoslavie (17.1.57), s'engageant à les recevoir et les héberger (27.9.56).

En Mars, 1956, Milica Ilijin était invitée à Genève et y donnait avec succès, quelques conférences.

En même temps, lui-même est invité en Yougoslavie soit pour des conférences, soit pour des recherches : ... « Vodušek insiste pour une expédition en Istrie » (29.12.56) (où aujourd'hui encore il existe plusieurs villages habités par des Istro-roumains).

Afin de mieux comprendre le folklore existant au Sud du Danube, Brăiloiu commence à lire la revue *Zvuk*⁸ qui lui est expédiée régulièrement ; il peut ainsi être au courant des réalités scientifiques de Yougoslavie (29.12.56). Plus tard il l'annonce qu'il va parler à Genève de leur expédition yougoslave. (10.3.57). L'intérêt pour le folklore roumain et yougo-

slave ne l'a jamais quitté ; il ne cesse de lire *Zwuk*, de montrer le désir de participer au Congrès de la SAVEZ⁹ (21.5.57). Divers raisons l'empêchent de voir ce vœu exaucé, notamment de pouvoir y rencontrer ses élèves et collaborateurs (3.6.58).

C'est avec une joie difficilement retenue que Brăiloiu informe son amie avoir reçu tous les ouvrages publiés par l'Institut de Folklore de Roumanie, où par ailleurs on le citait maintes fois. Il attire l'attention de son amie sur les articles concernant la danse populaire (17.1.57) et veut avoir l'opinion de la chorégraphe serbe sur la méthode utilisée par les collègues roumains pour la notation des danses folkloriques.

C'est à croire qu'il sentait sa mort approcher. Dès l'année 58, le 17 janvier, il fait part à son amie de ses meilleurs vœux « ... pour toutes les années à venir ».

Il semble que ses dernières pensées se soient tournées vers les interprètes paysans du village Begheț de Banat¹⁰, dont il admirait en toute sincérité le talent.

Gardant un vif souvenir de cette période de recherche dans les villages du Banat yougoslave, Milica Ilijin nous a relaté, dans un entretien que nous eûmes à Belgrade, un aspect de la méthode pratiquée par C. Brăiloiu. L'ethnomusicologue roumain appliquait une de ses techniques de travail, l'expérimentation ; afin de mieux étudier et suivre le processus de création au cours de l'interprétation même, dans quelque genre folklorique que ce fût, notamment dans le « *bocet* » (la plainte funèbre), Brăiloiu a demandé à l'une des plus avisées en matière de folklore (Persa Pod, la « *prima-donna* »¹¹) roumain de ce coin du pays d'improviser une lamentation sur un thème qu'il lui suggéra : un homme rentrant au pays meurt en route. Après quelques instants de réflexion, la chanteuse commença sa plainte funèbre improvisée, qu'elle composa à base de sources traditionnelles. Le style concis, suggestif, tout personnel, souvent imagé

de Brăiloiu, ainsi que la richesse des idées et la chaleur profondément humaine qui émane de chaque lettre — où le souci scientifique va de pair avec le souci envers les hommes — confèrent à toute cette correspondance une exceptionnelle valeur, à la fois artistique, scientifique, documentaire et humaine. Lui, qui a tant souffert durant sa vie, souffre également en apprenant que son amie est malade, il essaie de lui donner de bons conseils, d'effacer ses doutes (27.9.56).

La lecture de ces lettres devient émouvante, quand on arrive à constater la lutte acharnée qu'il a toujours menée contre la maladie, ce qui n'a jamais affaibli son insatiable soif de connaissance et son inlassable labeur dans le dessein de laisser à ceux qui viendront après lui le plus possible de ce qu'il avait accumulé pendant les recherches qu'il avait faites en Roumanie et en d'autres pays, ou de la vaste bibliographie qu'il avait consultée.

Cependant, on sent parfois la douleur maîtrisée, la tristesse qui l'accable, en constatant que son travail allait d'un train ralenti (4.11.56 ; 21.10.57).

C'est encore la maladie qui l'empêche de prendre part aux congrès de l'Association des folkloristes yougoslaves et, par-dessus tout, des difficultés d'ordre financier qui mettent parfois dans sa vie, une teinte d'incertitude (4.11.56).

Enfin, parcourant attentivement la correspondance du savant roumain avec Milica Ilijin, la meilleure chorégraphe de Yougoslavie, j'ai pu comprendre le rôle important que ces liens ont pu avoir pour resserrer les relations entre les spécialistes des deux pays amis et j'ai aussi bien compris que la forte passion qu'avait C. Brăiloiu pour le génie créateur des peuples lui avait été une intarissable source d'énergie durant toute sa vie.



Paris, 23.6.55

Chère amie, mon départ pour la Yougoslavie ne fait plus de difficultés. L'affaire du visa est réglée. Malheureusement, il est maintenant clair que je ne pourrai arriver là-bas avant le premier août. Si pourtant les choses pouvaient s'arranger entre temps, de sorte à me permettre de partir plus tôt, je vous en avertirai. Il subsiste un certain nombre de points d'interrogation. Je voudrais, comme vous savez, partir le mois d'août à la mer. On m'a recommandé l'Île de Rab, mais je n'ai fait aucune démarche et ne sais trop où aller... Pouvez-vous m'éclairer ? D'un autre côté, je suis tout-à-fait d'accord avec vos arrangements et ferai toutes les conférences que vous voudriez. Mais, n'y aura-t-il pas

de difficultés pour l'entrée des disques nécessaires ? Et ne faudra-t-il pas quelques démarches ? Je pense que nous pourrons faire nos excursions en Septembre, qui me paraît parfait et je me réjouis de vous retrouver et de connaître Monsieur Vlajin. Je pensais apporter un appareil d'enregistrement. Mais là encore je crains quelques difficultés douanières pour l'appareil et les bandes magnétiques. Réfléchissez à tout cela et dites-moi votre avis. J'ai grande hâte de le connaître. Mon cordial souvenir à votre entourage ; mille choses pour vous

Votre

Comp. C. Brăiloiu

12.7.55

Chère Mademoiselle Ilijin, ainsi que je vous l'ai déjà fait savoir, l'affaire du passeport s'est arrangée. D'autre part, j'ai pu m'entendre avec ceux de l'UNESCO pour qu'ils m'expédient, quand je le demanderai, à Ljubljana, les disques pour illustrer certaines conférences éventuelles et des bandes magnétiques. Il ne manque qu'un appareil d'enregistrement que j'espère acquérir en Suisse où je serai demain (adresse : Musée d'Ethnographie). Je compte être à Rab au début d'août et, par conséquent, vous rejoindrai à Belgrade dans les premiers jours de Septembre. Je vous écrirai de Rab pour vous donner mon adresse. Donc, à tout à l'heure. Et bien à vous,

Comp. C. Brăiloiu

Zadar, 7.8. 55
Hôtel Zagreb

Chère Mademoiselle Milica, après de longues discussions avec Radio-Ljubljana nous sommes arrivés à la conclusion que le plus sage serait de faire expédier l'appareil d'enregistrement directement à votre Institut et à *mon nom*. Il faut donc que l'Institut de Musicologie adresse tout de suite une demande aux Douanes, expliquant que vous avez invité Mons. (sic) Brăiloiu, en vue d'une campagne d'enregistrements folkloriques, que Radio-Bâle prête à Mons. Brăiloiu un appareil et des bandes magnétiques, que cet appareil est un petit appareil Nagra II-b (vous recevrez de Bâle des indications plus précises etc.) et que vous demandez l'importation temporaire de cet appareil qui retournera à Bâle sitôt la campagne finie. Dites cela aux dirigeants de votre Institut et ne manquez pas de faire la demande au plus vite. /.../

Dites mon cordial souvenir à tous et croyez-moi toujours votre cordialement dévoué,

Comp. C. Brăiloiu

Zadar (Hôtel Zagreb), 29.8.55

Chère amie, /.../ Je vous ai aussitôt télégraphié pour vous dire que : 1) Bâle m'a annoncé par télégramme l'arrivée de l'appareil et des accessoires pour le 26.8. à l'aérodrome de Beograd à 16 h. par avion de la Swissair. Si vous n'avez pas reçu de lettre, c'est que cette lettre doit être jointe au colis. Elle indique exactement ce que l'envoi contient. Informez-vous et prenez grand soin de cette machine qui appartient au Ministère des PTT Suisses. Elle est déjà à Beograd. 2) J'arrive moi-même le Vendredi 2 septembre par avion yougoslave à l'aérodrome de Belgrade, via Sarajevo. Je serais naturellement heureux

de vous voir à la descente d'avion, attendu que Beograd m'est totalement inconnu /.../. Donc, à bientôt et les meilleures pensées de votre

Comp. C. Brăiloiu

Toujours de Genève, le 13.10.55

Chère Milica, votre lettre qui me revient à l'instant de Paris me fait grand plaisir. Vous pensez bien que mes pensées sont, elles aussi, encore pleines de Yougoslavie, de Belgrade, de Banat et de Muzikološki Institut. Je pense souvent à vous et j'ai souvent l'occasion de parler de notre travail et de nos aventures. Je suis bien fâché de ne pouvoir lire l'article que vous m'avez envoyé. Et les intervieweurs n'ont-ils rien produit ?

Les journées de Ljubljana étaient fort belles. Mais le matin même de mon arrivée, après une nuit sans sommeil, il m'a fallu fabriquer une interview et le soir j'ai fait une conférence, cette fois en allemand. Tout ça a fort bien marché, mais m'a encore apporté des dinars, dont je ne savais que faire. Pour une fois, la seule de ma vie, j'avais trop d'argent... J'ai pris note avec satisfaction que notre ami Vlajin s'est défâché, mais j'aimerais tout de même bien savoir pourquoi il a pris la manche, et à cette fin je lui ai écrit une lettre que j'ai adressée à votre Institut. Lui est-elle parvenue ? Si tel est le cas, j'espère qu'il voudra bien me répondre.

J'ai été hier à Bâle où j'ai récupéré le 10 rubans magnétiques. L'appareil était arrivé depuis 3 jours : on le déballait justement. /.../ Le voyage de retour n'a pas été facile et mon arrivée à Genève, à 5 h. du matin, a même frisé la tragédie. J'aime tout de même mieux la charette, type Vladimirović.

Ici, il fait beau mais assez froid. J'écris à Monsieur Nedeljković que la combinaison envisagée ne marche malheureusement pas. Mais vous seriez gentille de veiller à ce qu'il me copie quand même les musiques qu'il m'a fait entendre.

Mille souvenirs et amitiés de votre

Comp. C. Brăiloiu

J'ai connu à Ljubljana un homme charmant pour lequel je me suis pris d'une vive amitié. Il s'appelle Vodušek.

1.3.56

Chère et chorégraphique Milica, je vous envoie cette lettre en même temps qu'un télégramme, en doutant fort qu'elle vous parviendra avant votre départ. C'est pour vous répéter, avec quelques détails, ce que le télégramme vous aura déjà appris /.../ Je pars pour Genève Dimanche et y serai plus de 24 h avant vous. La directrice du Musée est malade. Je serais désolé que vous ne puissiez connaître cette charmante femme. Avez-vous vu Kia avant votre départ ? Je me le demande. Mille bonnes pensées,

Comp. C. Brăiloiu

Votre lettre est arrivée ce matin, très vite.

25.3.56

Chère Milica,

1) excusez le papier — j'écris en chemin de fer ; 2) je vous envoie 3 jolis timbres 3) je suis heureux de savoir que vous êtes bien rentrée, même par

la Košava¹² qui a dû se calmer depuis lors. Ici, le printemps commence péniblement.

Je prends bonne note du désir de la prima-donna Persa et ferai ce que je pourrai. Je compte sur votre parole apaisante en attendant. D'autre part, je m'apprête à quitter la Suisse pour Paris. Madame Lebsiguer¹³ va mieux, Dieu merci. Elle m'a écrit un petit mot. Je vous envoie beaucoup d'amitiés et voudrais que vous me rappeliez au bon souvenir de ceux qui vous entourent,

Vôtre

Comp. C. Brăiloiu

Paris, 2.4.56

Chère Milica, j'ai reçu, étant encore à Genève, votre lettre, de même qu'une de Vlajin qui a trouvé les chocolats bons et m'assure de son inaltérable amitié. J'ai répondu aussitôt.

Quant aux bandes magnétiques, il doit y avoir erreur. J'ai laissé (évidemment) toutes les bandes à Belgrade pour qu'elles puissent être renvoyées à Ljubljana en cas de nécessité. Et il y en avait 10.

Ne laissez pas traîner l'affaire du „Padalice” en longueur. Il y aura encore du travail à faire quand vos notes seront rédigées. N'oubliez pas la musique ! Je pense qu'il existe peut-être une mélodie particulière pour la danse de la résurrection ? Pour la plainte ? Pour d'autres danses occasionnelles ? Poésies particulières (qu'il vaudrait mieux enregistrer qu'écrire) ? Je n'ai rien reçu moi non plus des Paganini¹⁴. Je n'ai pas reçu davantage Zivuk. Et qu'est-ce que c'est que Jifkov'ić Vasiljević ?¹⁵ /.../ et de croire à mon amitié,

Comp. C. Brăiloiu

Aucune nouvelle de Krek (Ljubljana)¹⁶. Pouvez-vous me renseigner ?

27.9.56

Chère Milica, /.../ Sans doute nous serions-nous vus cet été si mon charmant ami Vodušek était plus rapide. Son invitation au Monténégro est arrivée trop peu de jours avant l'ouverture de la conférence, pour que j'aie pu songer à entreprendre le voyage en Yougoslavie. J'y ai renoncé avec beaucoup de chagrin. Espérons le meilleur pour l'année prochaine (si nous sommes toujours parmi les vivants). /.../ Je n'ai pas très bien compris la théorie de Vasiljević, mais je vois que la fantaisie théorico-philosophique prend un vol de plus en plus impétueux. Je n'ai pas encore eu le temps de lire votre note sur les « Padalice » et par malheur l'ami sur lequel je comptais pour rédiger un commentaire du rite vient de partir pour l'Amérique et doit y rester assez longtemps. Des textes, je n'ai déchiffré que des mots isolés par ci, par là, mais je suis sûr qu'à l'audition on pourra faire mieux.

Je n'ai pas été bien portant ces mois derniers. A la longue, le manque de chaleur et de soleil m'incommode et je moisis. J'ai abandonné le tabac, jusqu'à nouvel ordre et me sens un peu mieux depuis. Le voyage en Monténégro m'aurait fait grand bien /.../ Mille pensées de votre

Const. N. Brăiloiu

Chère Milica, grand merci pour votre lettre et la photo par laquelle j'apprends un nouveau rite que je ne soupçonnais pas. Je reçois tout ça à Genève où je resterai encore une semaine. Sitôt rentré, je ferai le nécessaire pour les rubans magnétiques. L'autre jour, j'ai été à Bâle, pour copier l'essentiel de nos enregistrements du Banat ; ces voix m'ont rappelé bien des choses... Je suis heureux de vous savoir en bonne forme et laborieuse et j'espère, comme vous, que Monsieur Gostuški¹⁷ enfoncera victorieusement toutes les « Légendes »... Quant à moi, je me porte moins mal que prévu, après une grippe infernale, au beau milieu de laquelle il a fallu prendre le train pour la Suisse. Je serais bien heureux d'affronter encore une fois le tourbillon de poussière yougoslave, mais qu'en pense Monsieur R. ? Plus de nouvelles des Paganini depuis longtemps. [...]

Un hiver terrible m'attend : écrire, parler, parler, écrire sans arrêt pendant quelques mois de suite, charmante perspective ! Dans ces conditions, il faudra bien que je fasse outre à vos bons conseils, en veillant plus souvent que vous ne le voulez.

Mille amicales pensées,
Comp. C. Brăiloiu

29.12.56

Chère Milica, voici venus les jours où la coutume veut qu'on se dise tout le bien qu'on se souhaite et toute l'amitié qu'on se porte. [.../ Vous irez donc bientôt chez moi et je m'en réjouis, tout comme je m'étais réjoui d'avoir pu aller chez vous, ce que j'ai considéré comme une grande chance, dû à une conjoncture exceptionnelle. Il était à prévoir qu'elle se normaliserait. Vous avez été bien gentille d'avoir plaidé pour moi et je trouve que la réponse de Marko-Presque-Kraljević a été très bienveillante. [.../ Vodušek insiste pour une expédition en Istrie. On verra bien. Par « *Zwuk* », je sens un peu les faits et gestes musicaux de là-bas, où d'ailleurs ma pensée séjourne souvent et séjournera plus encore ces temps prochains, puisque je vais me mettre à la transcription et à l'étude de notre récolte du Banat. En attendant, je dois à tout prix achever un petit travail infernal que la typographie réclame à grands cris et qui met ma patience à dure épreuve. Je vous enverrai un de ces jours un compte rendu que je veux également faire parvenir à quelques folkloristes yougoslaves dans plusieurs villes. Voulez-vous me donner leurs noms et adresses ? Votre matériel sur le « padalice » attend toujours : le Monsieur¹⁸ avec qui je voulais m'en occuper est en Amérique et ne semble pas décidé à rentrer bientôt.

Encore à vous et à ceux qui vous entourent mille amitiés. Ecrivez-moi bientôt. Votre

Comp. C. Brăiloiu

Paris XV—71—77, rue du Théâtre
17.1.57

Chère Milica, je retombe sur votre lettre de novembre, dans le remue-ménage du déménagement (voir ci-dessus). Je ne l'avais pas sous les yeux lorsque je vous ai répondu et ne sais plus si je vous ai prié de *me donner les adresses des folkloristes yougoslaves principaux*, notamment celle de Rihtman ? Si je ne l'ai pas fait, je vous prie de vous donner cette peine. Je ne sais pas, non plus, si je vous ai dit que je possède toutes les publications de l'Institut de folklore roumain, gracieusement envoyées par cette institution, avec une lettre chaleureuse de Monsieur Drăgoi¹⁹, mon ami de toujours [.../ Dans leur envoi, il y avait... quelques bonnes choses, notamment un article d'une de mes élèves²⁰ sur le travail de Bartók à Hunedoara. J'ai écrit une note dans

la « *Revue de Musicologie* ». Ai-je oublié de vous dire combien j'aimerais entendre le « Saborsko kolo » ? Et aussi que je n'ai pas encore trouvé le temps d'écouter vos enregistrements [...]. Mon cordial souvenir à votre entourage et mille affectueuses pensées de votre

Comp. C. Brăiloiu

71-77, rue du Théâtre—Paris XV
1.2.57

Chère Milica, merci pour les adresses, mais je m'aperçois que la plupart m'étaient connues. Zgane²¹, n'est-il pas mort, comme je croyais ? Je regrette bien que vous ne soyez pas encore sur le point de partir pour Bucarest et que l'Institut roumain ne saute pas à pieds joints sur l'occasion de connaître la musique des Roumains yougoslaves. Sans Institut, j'ai tout de même fait mieux... Votre conversation avec Konjović²² est bonne. Dorotjević m'a vivement intéressé. Mais la prospection de l'Institut bucarestois dit vrai : c'est bien en 1949 qu'a pris corps cet Institut que j'avais vainement essayé de mettre sur pied. Ce qu'ils ne disent pas, c'est que cette phonothèque (appartenant autrefois à la Soc. des Compositeurs roumains, auprès de laquelle je l'ai créée et développée sans un sou de subvention officielle) était déjà, en 1943, la plus vaste pour un seul domaine linguistique. D'autre part, il semble bien qu'ils ont un peu exagéré le domaine des recherches : je ne vois pas trop ce que les 600 contes enregistrés (une idée à moi pour les linguistes) viennent faire dans une collection musicale. Ils feraient mieux de s'occuper un peu plus sérieusement des danses [...]. Mon petit travail sur le rythme des enfants a paru et je vais vous l'envoyer. Je suis contraint de vous demander un service, qui vous embêtera : pouvez-vous, par un spécialiste de la *littérature* populaire, faire composer une petite bibliographie des chants de Noël (ou Nouvel-An) de Yougoslavie (« koljadjki ») ? Je suis préoccupé depuis longtemps par les comparaisons roumaines-slaves et j'ai toutes les difficultés à ramasser le matériel slave (sauf le polonais sur lequel il existe un ouvrage). Voudriez-vous m'aider ? De toutes façons, prenez tout votre temps. Plus de nouvelles des Paganini. Que devient Vlajin ?

A vous et à tous, mille pensées,

Comp. C. Brăiloiu

J'attends avec intérêt le travail de Madame Klajn²³.

71 rue du Théâtre, Paris XV
10.3.57

Chère Milica, en grande hâte, à la veille d'un départ pour Genève [...]. Je ne sais trop que vous dire de plus pour les textes dont j'ai besoin. Il y a chez les Serbes, comme chez les Bulgares, Roumains etc., des chants de Noël appelés *colinde*, *koljadjki*, *koledas* etc. Je ne m'intéresse pour l'instant qu'aux poèmes et on demande : 1) s'il y a des recueils yougoslaves de semblables poèmes ; 2) s'il y a moyen d'en obtenir une bibliographie plus ou moins complète et 3) s'il est possible d'acheter ces recueils supposés existants ? [...] Je vous ai envoyé la *Rythmique enfantine*. L'avez-vous reçue ? Ecrivez-moi bientôt. Je vais parler à Genève de notre expédition yougoslave. Ensuite je ferai ici quelque chose d'un peu plus sévère pour les musicologues. Plus rien des Paganini !

Vlajin m'a envoyé une carte postale de Roumanie. Tout va bien...

Affectueusement vôtre,

Comp. C. Brăiloiu

Chère Milica, non, je ne vous dois aucune réponse. Je n'ai reçu ni lettre, ni questions, ni Koledas. Cherchez bien dans vos poches et tiroirs. Je n'ai pas reçu non plus d'invitation de la *Savez*. /.../ J'aurai maintenant un *Nagra* entièrement électrique ultra-supra dernier cri /.../. Merci pour vos indications sur les koledas, mais si je comprends bien c'est encore une question que nous ne pourrions approfondir qu'ensemble. Faites du moins en sorte d'avoir tous les matériaux sous la main si nous devons nous rencontrer. /.../ mille amitiés,

Comp. C. Brăiloiu

Que deviennent les Paganini ?

22.6.57

Chère Milica, à l'instant votre billet, auquel je réponds tout de suite, pour que vous n'ayez pas (vous = les organisateurs de Zagreb) à modifier vos dispositions. Eh bien, après des calculs minutieux, j'ai vu que je ne pourrai malheureusement pas aller à Zagreb. Je le regrette pour une infinité de raisons et particulièrement parce que j'aurais eu l'occasion d'embrasser quelques uns de mes élèves /.../. Vous avez sans doute reçu la « *Revista de Folclor* » de Bucarest où, à certaines pages, mon nom figure jusqu'à 6 fois. Dites à Rihtman que je suis très touché de son intervention et que je voudrais l'inviter à Genève, s'il pense pouvoir y venir. Qu'il ne tarde pas trop à répondre (si ça l'intéresse) Mille choses,

Comp. C. Brăiloiu

Au moment de votre Congrès, je serai, si Dieu veut, en Espagne.

26.6.57

Chère Milica, /.../ je voulais vous demander si vous aviez lu la « *Revista de Folclor* »²⁴ de Bucarest que vous avez certainement reçue ? Il y a des articles sur la danse. La partie musicale de ces articles est très faible mais je serais curieux de savoir ce que vous pensez du reste.

En toute amitié,
Comp. C. Brăiloiu

Paris, 21.10.57

Chère Milica, /.../ Je n'ai pas appris grand'chose sur votre Congrès : Svatia²⁵ n'avait pas l'air d'en être éblouie... N'avez-vous pas lu la lettre que j'ai écrite au Président, pour lui dire que je ne pourrai pas y prendre part ? Donnez-moi des détails sur les discussions et dites-moi comment était la musique des premiers habitants du Sud-Est européen. Je suis bien curieux de le savoir ! .../ Je suis heureux de savoir que vous aurez enfin un *Nagra*, mais le dernier type est le *Nagra III*, entièrement électrique et supportant des rubans plus longs /.../. Tout ce que vous me donnerez sur la *Koleda* me sera très précieux. Mon savant ami Eliad étant revenu des Amériques, où il a assis tout le monde, je vais le voir un de ces jours pour reprendre le projet des « *Pada-lice* » pour lequel j'ai un éditeur. /.../ je suis encore filiforme et chancelant.

Mille bonnes pensées,

Comp. C. Brăiloiu

17.1.58 95

Chère Milica, je ne sais plus si j'ai répondu à votre dernière lettre. Pour plus de sécurité, je viens vous dire (ou répéter?) que je l'ai reçue, qu'elle m'a beaucoup touché et que j'ai trouvé votre idée de m'envoyer un ruban magnétique enregistré, tout-à-fait gentille. Malheureusement, ce ruban ne m'est pas encore parvenu [...].

Sur mon séjour à Genève, je n'ai pas grand'chose à vous dire : ça c'est passé en pure activité archivistique. Tout le monde allait bien, c'est-à-dire que l'un se couchait, grippé, quand l'autre se levait, si bien qu'il y avait toujours du monde au Musée. Moi-même je vais comme-ci, comme-ça, mon travail avance par millimètre et je dors mal. Pour cette année et toutes les suivantes, je vous souhaite, à mon tour, tout le bien imaginable et beaucoup de travail réussi. Bien amicalement à vous,

Const. N. Brăiloiu

Paris XV-71, rue du Théâtre
30.5.58

Chère Milica, Est-ce que (je) vous dois une lettre, ou m'en devez-vous une? [...] Voudriez-vous [...] dire aux gens de Begeici que je pense bien souvent à eux et que je les aime toujours bien? Je ne me suis pas bien porté ces derniers temps. Je voudrais savoir comment vous allez et ce que vous faites. « *Zwuk* » m'arrive fidèlement et j'y lis bien 10 lignes, chaque fois.

Mon amical souvenir à ceux qui vous entourent et ma fidèle affection à vous,

Const. N. Brăiloiu

Notes

¹ Zadar, petite et vieille ville au bord de l'Adriatique, dans le nord-ouest de la Dalmatie.

² Milan Vlajin, compositeur, musicologue, professeur de Belgrade.

³ Valens Vodušek, directeur de l'Institut de Folklore de Ljubljana.

⁴ « Padalice » (« Padalize »), coutume des femmes du Banat yougoslave pratiquée à la Pentecôte.

⁵ Cvjetko Rihtman, ethnomusicologue, professeur à l'Académie de Musique de Sarajevo, un des meilleurs spécialistes de la Yougoslavie.

⁶ Elly Bašić, professeur à l'Académie de Musique de Sarajevo et folkloriste; elle a élaboré une méthode d'éducation musicale pour les enfants.

⁷ Nedeljković, académicien, ethnologue de Belgrade.

⁸ *Zwuk*, revue de l'Union des Compositeurs yougoslaves.

⁹ SAVEZ, Association des Folkloristes Yougoslaves.

¹⁰ Begheîș (Begheici), grand village du Banat yougoslave.

¹¹ Persa Pod, une des meilleures interprètes de musique populaire roumaine du Banat yougoslave, du village de Vladimirovatz, dénommée par C. Brăiloiu « la prima-donna »!

¹² Le « Kosava » -- un vent très fort caractéristique du pays (cf. M. Ilijin).

¹³ Madame Lobsiguer, directrice du Musée d'Ethnographie de Genève.

¹⁴ « Paganini », interprète roumain du violon, du village Begheîș; chef d'orchestre de musique populaire de l'ensemble « Lira » (son nom officiel est Vichentie Petrovici).

¹⁵ Miodrag Vasiljević, folkloriste et professeur à l'Université de Belgrade.

¹⁶ Krek, directeur de Radio-Ljubljana, à l'époque du voyage de C. Brăiloiu en Yougoslavie.

¹⁷ Gostuški Dragutin, musicologue; il a écrit des études d'esthétique musicale.

¹⁸ Il s'agit de Mirecea Eliade.

¹⁹ Sabin Drăgoi, compositeur, professeur d'université et folkloriste roumain.

²⁰ Il est question d'une étude écrite par Emilia Comisel et Mariana Kahane-Rabinovici, publiée dans la revue *Muzica* de Bucarest, n° 5, 1955.

²¹ Zgancec, ethnomusicologue de Zagreb.

²² Konjović, compositeur serbe.

²³ Stana Djurić Klajn, musicologue à l'Institut de Musicologie de Belgrade.

²⁴ *Revista de Folclor*, publication de l'Institut de Folklore de Bucarest (aujourd'hui l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques -- ICEI).

²⁵ Svatava (Svatja) Jakobson-Pirkova, ethnologue, professeur à l'Université de Texas de langues slaves (cf. M. Ilijin).

UNE CORRESPONDANCE INÉDITE:
LETTRES DE LOUIS GILLET
À MARTHE BIBESCO
(1940—1941)
(II*)

Marin Bucur

Exp. Louis Gillet
de l'Académie Française
17, Rue Bonaparte, Paris

Madame la Princesse
Georges Bibesco
Mogosoia
Par Ilfov
près Bucarest
Roumanie

Avon S. et M.
11 juin 40

Chère Princesse et amie,

Il m'est arrivé depuis un mois une chose bien ridicule : j'ai été malade, le croiriez-vous ? et je commence à peine à revivre. Je ne suis pas bien gaillard encore.

C'est ce qui vous explique mon plongeon ; je n'étais pas dans le tourbillon de la retraite de Belgique, ni dans l'enfer de Dunkerque ; j'ai vécu tous ces événements dans mon lit, où je me colletais contre une congestion. Je suis assez humilié de m'être trouvé hors de combat. J'étais tenté de donner raison à von Papen, et de maudire le fait de me trouver entre les draps, avec de remèdes et des tisanes. Tout cela vous explique pourquoi je ne vous ai point écrit et pourquoi je n'ai pu trouver ce que vous me demandiez. Ce qui me console est que je suis sûr que je ne le trouverais pas. J'avais déjà exploré l'index des Oeuvres complètes de Voltaire, sans réussir à découvrir un texte sur l'alliance anglaise.

J'ai parcouru aussi divers volumes sur Marie Stuart, sans trouver trace des paroles qui vous avaient frappée. Je pense qu'elles ont cette sorte de vérité, qui est celle des légendes. Il m'a été impossible d'en vérifier la source.

Je doute fort que le moment présent soit favorable à poursuivre mes recherches. J'ai dû me réfugier ici près de Fontainebleau, chez mon frère, pour me soigner. Ce soir je retourne à Paris pour apprendre ce qui s'y passe et quelle décision je dois prendre. Et moi qui me figurais que je passerais l'été à Chaalis, à écrire quelques chose sur St-Jacques-de Compostelle ! Où serai-je dans huit jours ! Qu'arrivera-t-il de Chaalis, de ma bibliothèque, de notre cher et divin Paris ? Qu'en savons-nous ? Nous ne savons qu'une chose, c'est que nous ne plierons pas. Pendant ce temps-là, mes quatre fils se battent de l'Ourg à la Syrie en passant par l'Alger, ils tiennent le front et ne sont pas près de s'avouer

* Voir *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Théâtre, Musique, Cinéma*, Tome XVIII, 1981, p. 109—123 : *Une Correspondance inédite...* 1^{re} partie : 1937—1939.

battus. Il est triste d'être vieux, chère amie, et de n'être même plus bon à tenir un fusil.

Que dites-vous de ce Savoyard, qui brûle de se déshonorer autant que Léopold ? C'est un concours de trahisons : on a le choix pour le premier prix.

Je vous baise les mains

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3-13)

Exp. Louis Gillet
1, rue Auguste Broussonnet
Montpellier

Madame la Princesse Bibesco
Mogosoëa
Of. Comarnic
Posada
Roumanie

Montpellier, 24 juillet 40
1, rue Auguste Broussonnet

Chère Princesse et amie,

Que de choses depuis cette triste Médée où vous m'avez entraîné ! Je vous y cherchai vainement ; le Ciel me préserve désormais de la musique gréco-juive ! Ce fut, à le bien prendre, le commencement de la catastrophe, lorsqu'on vit la magicienne de Crimée, sur son fauteuil de sorcière à dossier de serpents, plonger le poignard entre les épaules de ses malheureux gosses, comme l'Allemagne n'allait faire qu'une bouchée de ses voisines et de nous autres par dessus le marché. Sinistres pressentiments. Dieu me garde de Darius et de Madame Milhaud.

Dire qu'un mois plus tôt, après cette admirable *Jeanne d'Arc*, nous étions si fiers de nous-mêmes (en dépit de la pauvre Ide, qui gâtait un peu bien les choses). Ne saurait-elle protéger les arts, sans y servir elle-même ?

C'est un fâcheux plat de résistance que sa maigre carcasse et sa voix enrouée qu'elle prend pour la voix d'or de la grande Sarah.

Qu'êtes-vous devenue, chère Princesse, depuis que je ne vous ai vue ? Vous rappelez-vous comme Paris était joli sous vos fenêtres, comme Claudel était gai ! Il se trouvait en verve. « Il turbule, il pétille et il effervesce ».

Ces mots s'appliquaient à lui-même. Il se donnait la comédie et faisait son portrait.

Mais que dites-vous de nos Anglais ? Henri V et le *lovemaking* ! Entre Saint-Denis et Saint-Georges (votre Saint-Georges de Mogosoë) Marie Stuart et Henriette de France ! Où est tout cela, après Dakar et Mers-el-Kébir ? Expliquez-moi cette folie furieuse, ce subit délire de l'alcoolique. L'histoire est décidément un conte d'idiot, *an idiot stale*, un songe incohérent, un cauchemar. Ces actions brutales et soudaines, ces gestes absurdes et criminels sortent du même fond que Macbeth. Où est-elle notre lune de miel si charmante, où est ce *Midsummer's Night Dream* que vous vouliez donner en spectacle à la belle Emilie, pour célébrer les noces de la France et de l'Angleterre, l'aurore d'un nouveau monde ?

Churchill a gâté toute l'affaire et voilà pourquoi votre fille est muette.

Il y aura là plus tard un grand problème ; je ne sais encore le résoudre. Cette proposition de fondre ensemble les deux Empires, de ne plus faire qu'un seul être, c'était beau ; pourquoi est-ce venu si tard et après tant d'erreurs !

Les peuples sont incompréhensibles. Qui sait si beaucoup de choses entre eux ne s'expliquent pas, comme entre les mortels, par un *Unglückliche Liebe*, un dépit amoureux ? Ce sont des crimes passionnels.

Et puis, il y a des instincts qui sont plus forts que tout : ce geste de retraite, ce repli des Anglais dans leur Ile, après l'échauffourée de Belgique, c'est appare-

ment plus fort qu'eux ; French le voulait ainsi en novembre 1914, Staig le voulait en mars 1918, Gort n'a fait que l'exécuter. On ne peut retirer aux Anglais cette idée presque innée, ancrée en eux par mille ans d'habitudes insulaires, que leur île est inviolable, qu'ils y sont dans un refuge sacré. Comment condamner une pensée, un mouvement si naturels ? Mais comment leur faire comprendre que cette île est indéfendable, si quelque ennemi y met le pied, et que l'Angleterre ne se défend que sur le continent ? Nous verrons. Nous voici suspendus à ce duel formidable de la terre et de la mer, ou plutôt à l'issue de cette prodigieuse bataille qui va se livrer dans les airs, car c'est la première fois qu'un tel combat se livrera, dans de pareilles proportions. Qui peut prévoir l'issue ? J'ai beau faire, je ne suis pas de ceux qui souhaitent la défaite de nos anciens amis.

Que ne donnerais-je pas pour causer avec Spears, avec Lord Lloyd, avec Charles Morgan ! Je ne parle pas du bonheur d'une conversation avec vous. Ces entretiens pendant longtemps vont nous être refusés. Ah ! je n'en exclurais si les choses se passaient à mon gré et que j'en fasse le maître, ni mes amis de Bonn ou de Berlin, ni ceux de Rome et de Madrid, ni ceux encore de Washington ; je n'ai pas renoncé à causer avec l'univers. Ce dont le monde souffre le plus, c'est de ne pas se connaître.

Nous fonderons une nouvelle Société des Nations dans l'île St. Louis, une Europe flottante ! Nous la détacherions, au fil de l'eau jusqu'à la mer. Ce serait notre Utopie, notre nouvelle Atlantide. Vous en seriez la reine, comme celle de Décameron. Mais il faut se borner à faire ces rêves pour soi tout seul.

Je suis ici chez mes filles. J'y ai deux de mes fils avec moi ; l'aîné achève de se guérir d'une blessure (il a été blessé devant Retz, aux frontières du Valois, à deux pas de Chaalis).

Un autre est en Syrie. Nous venons de recevoir deux petits mots du dernier —, prisonnier quelque part dans les Vosges, avec l'armée de Lorraine.

J'attends le moment favorable pour rentrer à Paris : les communications sont encore difficiles, excepté pour les lettres, ce qui est déjà un grand progrès. Mais les voyages sont moins aisés pour les personnes. Il est probable néanmoins que la prochaine fois, je vous écrirai de Chaalis.

Ma femme vous envoie son meilleur souvenir. Recevez, chère Princesse, mes respectueux hommages.

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—14)

Exp. Louis Gillet
1 rue Auguste Broussonnet
Montpellier

Madame la Princesse
Georges Bibesco
aux soins de la Légation de
Roumanie
Berne (Suisse)

le 29 juillet 1940

Chère Princesse et amie,

Je vous ai écrit deux fois à Mogosoăa. J'arrive de Brangues. Le poète me donne votre adresse. Je n'ai qu'une minute, mais j'espère que cette lettre sera plus heureuse que les précédentes.

Que nous reste-t-il, au milieu du désastre ? Nul autre bonheur que l'amitié ?

J'ai retrouvé notre Claudel dans son beau paysage, comme un fragment intact d'un monde disparu : comme un mammoth, si vous voulez, reste d'une époque despotique, massif, épais, solide, au milieu des convulsions de la terre, imperturbable parmi les spasmes de l'Apocalypse. Rien ne l'étonne ni ne l'abat. Son fils est prisonnier, son gendre (le jeune marié que nous avons vu cet hiver dans la chapelle du Cardinal, où est tout cela ?) est revenu et se trouvait là avec sa jeune femme.

Nous attendons avec patience, mais non sans confiance, le grand assault contre l'Angleterre. Entre nous, nous prions pour le salut de nos amis. *God save the King!*

Cela prend un sens aujourd'hui. Nous ne désespérons pas encore. Tant que cette acte n'est pas joué le dernier mot n'est pas dit. Et si les choses tournent autrement que nous ne le souhaitons, elles ne s'arrêteront pas là : l'Allemagne ne peut souffrir Staline aux bouches du Danube et à Constantinople ; il reste l'immense question russe, l'immense question des Amériques. Nous n'avons vu que le prologue.

Le drame ne fait que de commencer.

Mot d'un officier allemand, à Lyon (rapporté par le Cardinal) : « Malheureuse France, aujourd'hui ! Dans un an, malheureuse Allemagne ! »

Je suis ici pour deux jours, avant de retourner à Montpellier. J'attends le moment de rentrer à Paris. Mon pauvre Chaalis me tourmente. Tâchez de me donner de vos nouvelles, chère Princesse.

Je vous baise les mains

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu L1/3 — 15)

Louis Gillet
1 rue Auguste Broussonnet
Montpellier

Madame la Princesse
Georges Bibesco
Mogosoia
par Ilfov
Bucarest
(Roumanie)

5 Janvier 41

Chère Princesse et amie,

J'ai reçu, à ma grande surprise, une lettre de Rome (la première depuis six mois) ; j'en conclus que les lettres passent, et que, si elles franchissent les Alpes, il n'y a pas de raison qu'elles n'aillent pas jusqu'au bout du monde. Il n'y a que le premier pas qui coûte. Et puis, nous verrons bien.

Si vous voulez, parlons d'autre chose (que les événements). Ma petite fille, qui a cinq ans et qui a des mots drôles, nous dit : « Vous m'ennuiez. Quand vous avez fini de parler de choses tristes, c'est pour parler de la cuisine ». Ajoutez, depuis quelques jours, la neige, le mauvais temps, les bénédictions de l'Apocalypse, la rupture du Septième Secau, il n'y a plus de Pyrénées, il n'y a plus qu'un pôle, où plutôt les deux se rejoignent pour confondre leurs glaces. Voilà un Axe, où je n'y connais rien !

Puis, j'ai vu le Poète (avec un tréma — laissons-lui son aigrette), il y a quinze jours, à Lyon, superbe et plein de belle humeur. Il venait assister à la « première » (aux Célestins) de la nouvelle version de *l'Annonce*. Je n'ai malheureusement pas pu y assister. C'était, je crois, le 16 Décembre, le lendemain de la translation des cendres de ce pauvre duc de Reichstadt, qui n'a jamais tant existé. C'est même curieux pour une biographie, de n'avoir jamais eu qu'un seul jour d'existence réelle, cent dix ans après la mort, et de n'être sorti du tombeau que pour y faire choix un ministre.

Voilà un cas de résurrection qui aurait bien étonné Metternich. Il supposait que le jeune cadavre était bien inoffensif dans son kapuziner Grab. On ne saurait assez se méfier des morts. Mais le Poète plaisantait. Je vous ai dit qu'il était en gaité. « Il fallait, disait-il, le porter au tombeau de Sarah Bernhardt ». Ces théologiens ne sont pas sérieux.

Figurez-vous que j'ai vu aujourd'hui un personnage inattendu, du moins à Montpellier : c'est le nouvel ambassadeur des Etats-Unis. Voilà qui peint l'état du monde, quand le plus court chemin de Washington à Vichy passe par

Montpellier, où il ne passe jamais personne ; les derniers visiteurs étaient Molière et Rabelais. Il y a eu aussi par hasard, Valéry.

Cette rencontre m'a jeté dans une foule de souvenirs. Vous rappelez-vous le bal chez Bulitt, deux mois à peine avant la guerre ? Quelle nuit ! C'était la dernière fête avant le drame. Je revois le prestidigitateur Lindon (c'était-il ?) et ce jongleur américain qui jouait avec des cerceaux, et semblait, au milieu de leurs rondes, le moteur de l'univers dans la ronde des astres, une sorte de créature mythologique. Vous portiez une robe de l'impératrice Eugénie, une toilette de Chantilly qui vous faisait ressembler à la reine de la Nuit. Mon fils l'officier dansait comme un perdu avec la petite Contades. Savez-vous qu'il a été blessé. Il a eu le plaisir de voir les Allemands reculer, et il est un des rares français qui n'aient jamais reçu l'ordre de repli ; il a dû quitter le champ de bataille, quand tout allait bien (hormis lui) dans son coin.

Il est parfaitement guéri et pas du tout « chien battu ». Son frère a eu moins de chance : il est prisonnier en Westphalie. Pour combien de temps ? *Chi lo sa ?*

Mais j'ai l'idée... Enfin, mon Ambassadeur d'aujourd'hui paraissait plein de flegme et de confiance. Et je pensais aussi, à propos du duc de R., qu'il y avait quelqu'un de la famille, qu'on avait négligé d'inviter, un petit-fils qui n'était pas à la fête ; vous devinez qui je veux dire. L'histoire est pleine de surprises. Les roseaux de Mogoscăa vous diront le reste. Et quelque jour, nous finirons le conte dans votre boudoir de la pointe de l'Ile ; et le chanoine en sera, et le Poète aussi !

Bonne année, chère Princesse ; puisse-t-elle finir mieux qu'elle commence ! Ecrivez, si on peut écrire.

Votre respectueusement attaché

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—16)

Sur le total des Journées de Travaux de l'an dernier (voir leur compte rendu dans cette même revue, tome XIX/1982, série Théâtre-Musique-Cinéma et série Beaux-Arts), la Quatrième — du 29 avril '82 — était consacrée à deux exposés.

Le premier, présenté par Ion Cazaban, chargé de recherches de théâtre à l'Institut susmentionné, avait comme sujet *Le « modèle » et les styles d'interprétation du théâtre de Caragiale*. Au commencement, le « modèle » de jeu originaire pour les spectacles consacrés à ce dramaturge se caractérisa par un comique sérieux, selon les préférences de l'auteur même que les premiers metteurs en scène (C. I. Nottara et Paul Gusty) respectèrent. La symbiose des sentiments vécus et interprétés gravement, parfois pathétiquement, et d'un comique fondamental de situation et de langage, sera donc longtemps tenue pour une tradition interprétative, propre à tout spectacle « classique » des pièces de Caragiale. En se servant de l'exemple de quelques comédiens représentatifs, dont le jeu de scène demeure mémorable (Maria Ciucureanu, Ion Brezeanu, Ion Anestin, C. Vernescu-Vilcea), le conférencier montra que cette modalité de jeu avait été établie par une contribution directe du dramaturge qui, en véritable metteur en scène, la détermina dans le contexte des problèmes de métier, des conceptions et des exigences de l'art du spectacle en son temps. C'est ainsi que « le modèle » de l'interprétation caragialienne est le résultat d'un processus créateur de longue durée, impliquant les mutations requises, où le dramaturge est, à son tour, intervenu à la manière d'un modelage.

Dès lors, l'« authenticité » de l'image scénique, le « naturel » et la « verve » du jeu comique sont parmi les qualités exigées et souvent mentionnées comme présentes dans l'interprétation des comédies de Caragiale dans une première période (1879—1912). Mais, l'historien de théâtre a laissé trop facilement de côté certaines différences et contradictions se faisant

parfois jour dans les nombreuses interprétations de ces pièces. Entraîné qu'il l'était par les prédilections et le goût de l'époque, il a omis des particularités stylistiques apparaissant dans le jeu de scène de quelques autres acteurs (N. Hagiescu, Ghiță Dimitrescu, V. Toneanu, Petre Liciu, Casimir Belcot) qui, eux, ont au contraire utilisé l'ironie, le persiflage, la parodie du personnage représenté.

Pour conclure, l'image scénique à travers laquelle le public a connu les comédies de Caragiale aux premiers temps de leur mise en scène est loin d'avoir été monocorde, en tant que résultat d'une formule de jeu unique. On peut donc affirmer qu'en dépit du fait que la tradition du spectacle caragialien ait souvent été limitée à un « modèle », en réalité cette tradition est riche et variée. Certains styles d'interprétation, bien que controversés et moins « goûtés » pour les pièces de Caragiale, ne représentent pourtant pas de cas isolés ; au contraire, ils ont fait souche en devenant les prémisses d'une autre possible tradition pour le théâtre roumain ultérieur.

C.I.

★

Le second exposé de la Journée fut celui de Răzvan Theodorescu, maître de recherches d'histoire de l'art au même Institut. C'était un travail d'un caractère plus spécial puisqu'il avait trait à l'Antiquité dans la zone des Lettres : *Quelques notes d'Eminescu sur l'art ancien*.

Comprises dans le ms. 2286 de la BARS (Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie), ces notes représentent un matériel inédit, soit les réflexions du poète roumain sur l'art antique

de l'Égypte, de Grèce et de Rome, éveillées par l'audition des cours qu'il fréquentait à l'Université de Berlin et par ses lectures personnelles. Le conférencier identifia les possibles sources du texte éminescien (lectures de l'œuvre de Hegel sur l'esthétique et la philosophie de la religion, reproductions d'art de son temps, certains ouvrages bien connus à l'époque). Parmi ces derniers, on mentionne tout particulièrement les planches de l'Album « *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien...* », Berlin 1849–1859, publié par le professeur C. R. Lepsius dont Eminescu avait précisément suivi les cours à Berlin.

R. Th.

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER (1982)

— Musicologie —

Le XIII^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie avait lieu à Strasbourg du 29 août au 3 septembre 1982, étant centré sur le thème de « La musique dans le rituel sacré et profane ». En fait, le thème ne fut qu'un prétexte pour explorer un très vaste champ de problèmes, marqués d'ailleurs par les 12 Tables Rondes réunies autour de sujets d'une grande diversité, depuis la musique courtoise « moyen et symbole du pouvoir » et jusqu'aux plus récentes formes de manifestation musicale marqués d'un caractère de spectacle.

Mais l'accent principal était posé sur l'histoire de la musique — envisagée sous l'angle de sa dynamique, des permanentes transformations et connexions intervenant dans et entre les phénomènes. Pour l'optique actuelle projetée sur l'histoire de la musique, nous sembla particulièrement significative la note interdisciplinaire des thèmes proposés ainsi que l'effort général de mettre en évidence l'agencement serré qui existe entre l'historiographie et l'ethnomusicologie, bref l'intégration des cultures traditionnelles dans le contexte de l'histoire.

La culture musicale roumaine était présente à ce Congrès dans l'exposé de Elena Zottoviceanu, maître de recherches musi-

cologiques à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest ; elle présentait « La musique dans le cérémonial des cours princières de la Valachie et de la Moldavie aux XVI^e–XVIII^e siècles ». Les arguments qu'elle apporta dans le débat sur le concept de musique courtoise et ses informations inédites pour le spécialiste d'Occident, soulevèrent des commentaires dénotant l'intérêt avec lequel les participants avaient suivi la communication. Ainsi des exemples de la culture roumaine furent invoqués par Dimitrije Stefanović (Yougoslavie), musicologue de taille mondiale et ami de la Roumanie, au cours des débats concernant la représentation des instruments de musique dans l'iconographie médiévale et la perpétuation de la tradition byzantine authentique dans la musique psaltique roumaine. Pareillement, Detlef Gojowy (Allemagne de l'Ouest), dans son intervention sur le thème des « Manifestations musicales d'aujourd'hui acquérant un caractère de rite », apporta l'exemple de compositeurs roumains contemporains et s'occupa des formes neuves qui naissent actuellement de l'interférence entre le spectacle et la musique, entre le plan instrumental et le plan théâtral, etc.

El. Z.



Dû à l'initiative d'un groupe de musicologues polonais — qui en furent aussi les organisateurs —, sous la direction d'Andrzej Szwalbe, directeur de la Philharmonie Pomorska de Bydgoszcz (Pologne), et sous le haut patronage de l'U.N.E.S.C.O., le Festival international « *Musica Antiqua Europae Orientalis* » (Bydgoszcz, septembre 1982) parvenait alors à sa VI^e édition, avec un nombre record de participants : 54, venus de onze pays. Le prestige scientifique de ce festival annuel n'a d'ailleurs fait que croître, à mesure que les éditions s'accumulaient, grâce à la constante participation de personnalités marquantes du monde musical international, auxquelles chaque nouvelle reprise de la réunion ajouta des noms de même importance ou aspirant à la consécration. La *M.A.E.C.* est ainsi devenue la plus significative assemblée d'Europe Orientale autour de thèmes de la musique médiévale.

L'histoire agitée de ces peuples se trouvant dans un espace géographique âprement disputé se reflète dans leurs cultures aux aspects si particuliers et en même temps si complexes, visiblement marquées qu'elles le sont par la confluence de deux mondes : l'Occident et Byzance. Aussi bien, plus d'une fois, en se portant sur le passé musical des peuples sud-est européens, les historiens font valoir le combat mené en ces contrées pour s'assurer la suprématie — parfois même la coexistence dans la même culture — entre le chant choral grégorien avec accompagnement d'orgue et la monodie par excellence vocale, byzantine. Implantés en terre étrangère, l'un et l'autre ont subi les nécessaires adaptations au profil ethnique de chaque peuple, ce qui explique le grand intérêt accordé aujourd'hui par le monde entier à ces deux civilisations musicales et, partant, à un débat scientifique centré sur ce thème.

Les cinq journées de travaux scientifiques (5–10 septembre 1982) du Festival se déroulèrent en séries parallèles consacrées en premier lieu à la musique grégorienne et byzantine. Les soirées furent réservées à des concerts — ceux-ci s'échelonnant jusqu'au 18 septembre — soutenus par des ensembles vocaux et instrumentaux et destinés à illustrer, ne fût-ce que partiellement, les traditions musicales de chaque pays de l'espace géographique concerné. Les participants eurent ainsi l'occasion d'entendre des ensembles d'exception, tels que « *le chœur byzantin d'Athènes* », le chœur « *Angeloglasniat* » (« Voix angéliques ») de Sofia, le *Chœur académique* « *M. Glinka* » de Leningrad, la « *Capella Bydgoszczensis* », la « *Musica Antiqua* » de Cluj-Napoca etc.

Afin d'assurer un niveau scientifique de haute tenue et des résultats positifs accrus, les hôtes se sont donnés la peine de publier à temps, les communications proposées, dans un volume d'Actes mis à la disposition des participants, afin que leurs rencontres puissent se centrer, le moment venu, sur les discussions engendrées par les travaux présentés.

La délégation roumaine, composée de Romeo Ghircoiașu — chef de l'équipe —, Titus Moisesescu, Chrisanta Petrescu et Adriana Șirli, exposa des communications fort diverses sous le rapport thématique ; chacune attisa très manifestement l'intérêt des auditeurs. Par *Structures modales et éléments acoustiques dans la musi-*

que Est-Européenne et Orientale, le professeur R. Ghircoiașu établit le lien entre la musique est-européenne et orientale à travers différentes structures modales communes se trouvant « à la limite du système chromatique ». Titus Moisesescu, dans *The Turning to Good Account of the Byzantine Music Treasure in Romania* (voir le présent tome de RRHA, série Théâtre-Musique-Cinéma), s'est occupé des modalités d'emprunt, à la musique byzantine, sur le territoire de la Roumanie, fait attesté par la richesse et la variété de la teneur des manuscrits conservés dans les bibliothèques du pays. Chrisanta Petrescu a poursuivi, au travers de *The Relation Text — melodical and rhythmical Formulas, an Element of Continuity in the Romanian post-medieval Church Music* (2^e partie), la modalité analytique proposée précédemment au Congrès de Byzantinologie de Vienne, en l'appliquant cette fois à une autre catégorie de chants. Adriana Șirli a marqué quelques aspects plus importants de l'évolution musicale, de la forme et du rôle liturgique d'une composition religieuse ayant eu une destinée singulière, soit l'Hymne Acathiste (*The Akathistos Hymn in the Greek and Romanian Manuscripts of the 14th–18th Centuries*).

Les discussions d'une haute tenue scientifique, l'ambiance de bonne camaraderie entre les participants — collègues de métier —, l'excellente hospitalité des hôtes et la manière dont ils ont su entretenir et accroître l'intérêt des débats, représentent une garantie des succès futurs des éditions annuelles du Festival international de Bydgoszcz.

A.Ș.

— Cinéma —

Durant les cours d'été organisés chaque année à Sitges, près de Barcelone, par l'Université Internationale « Menendez Pelayo », se trouvent réunis une multitude de Séminaires Internationaux dans les domaines les plus divers — depuis les sciences exactes aux sciences sociales et politiques, de la quantique à l'histoire de l'art. C'est l'occasion, offerte par l'Université à ses étudiants et à la nombreuse assistance qui remplit, jusqu'à les combler,

les salles du somptueux Palais Maribel, d'écouter des spécialistes du monde scientifique et culturel venus de tous les méridiens. Conférences et dialogues se suivirent donc sur différents thèmes dans le cadre du Séminaire « Cultures méditerranéennes » (déroulé du 6 au 10 septembre 1982), arrivé à sa deuxième édition. Les débats se centrèrent autour de l'idée, généreuse et de vaste horizon, historique et philosophique à la fois, de « Tradition et modernité ». Les travaux étaient conduits par J. M. Castellet et J. F. Yvars — figures marquantes de la vie universitaire et littéraire catalane — et jouirent de la participation de spécialistes d'Espagne, France, Maroc, Italie et Roumanie (la présence roumaine à ce séminaire consacré aux « cultures méditerranéennes » s'expliquant par l'assimilation de la Roumanie dans le groupe des pays de langue et culture latine). Leurs communications constituèrent le point de départ de dialogues particulièrement féconds avec les participants. Dans le but d'offrir une gamme de synthèses aussi larges que possible, en tout domaine, les organisateurs du Séminaire avaient inclus dans le programme des travaux les titres suivants : *La contemporanéité de la culture méditerranéenne* (Luigi Preti, vice-président de la Chambre des Députés d'Italie), *Formes*

de vie méditerranéennes : permanentes ou persistantes (Frederic Mauro de l'Université de Nanterre), *La société platonique des dialogues* (Pierre Vidal-Naquet de l'Université de Paris), *La persistance des traditions chrétiennes dans les idéals de la culture classique* (Angel Latorre de l'Université Complutense de Madrid), *La crise de la pensée arabe contemporaine* (Abdellah Laroui de l'Université de Rabat), *La présence catalane dans l'aire de la Méditerranée* (Joaquim Molas de l'Université Autonome de Barcelone), *Ration et superstition dans la société préindustrielle* (Franco Cardini de l'Université de Florence), *Tradition et modernité dans le monde arabe* (Pedro Martinez Montales de l'Université de Valence — Espagne), *Témoignage de l'art sur l'humanisme méditerranéen* (Jose Francisco Yvars de l'Université de Valence — Espagne), *Langage cinématographique méditerranéen : vérité et fiction* (Manuela Cernat de l'Université Culturelle Scientifique de Bucarest).

La somme de perspectives aussi variées a mis une fois de plus en relief la contribution de la radieuse spiritualité méditerranéenne à la perpétuation des idéaux humanistes de l'humanité.

M.C.

Les points de vue nouveaux, la découverte de sens hier encore ignorés là où tout semblait bien connu et fouillé à fond, ont fini par ne plus nous surprendre car l'une des conquêtes de notre temps est aussi celle des „lectures ouvertes” — c'est-à-dire qu'une œuvre d'art, lorsqu'elle est grande et authentique, se laisse déchiffrer par chaque critique dans une autre „clef”, apte à faire ressortir le caractère profond de ses significations autant que les propres conceptions de l'auteur qui s'y penche.

Dès lors, l'apparition d'un nouveau livre sur Caragiale — dû, cette fois, à l'un des plus féconds et avertis spécialistes du phénomène dramatique et du spectacle moderne, à l'un des esprits les plus sensible aux significations et à la manière dont elles prennent naissance, appelons cet auteur par son nom, Maria Vodă Căpușan — éveille la légitime curiosité d'apprendre quels nouveaux paramètres de l'œuvre caragialienne elle a bien pu trouver, par quoi elle a été tout particulièrement attirée chez Caragiale, sur quoi, enfin, elle a entendu mettre l'accent?

Le livre de Maria Vodă Căpușan réunit d'une façon fort heureuse l'objectivité et la subjectivité : la première, par ses méthodes structuralistes et séméiotiques ; la seconde, par l'expression de sa propre personnalité : sensibilité, univers spirituel, lectures personnelles, capacité associative. Pas à pas, avec chaque page, on découvre l'auteur lisant Caragiale. Le ton subjectif est décelable dès les premières phrases, lorsqu'elle nous communique son „embarras” devant les fiches insérées dans les bibliothèques, devant tout ce qui a été dit ou écrit par Caragiale ou sur Caragiale, lorsqu'elle nous avoue ses impressions quand elle a vu des spectacles de ses pièces, quand elle a entendu ses mots dans la diction des comédiens ou bien le rire explosif du public. Cette manière „impressionniste” est cependant bien vite abandonnée pour celle de la critique „structuraliste” ou „sémantique” car tout ce qui, de prime abord, semble „impression”, se transforme en démonstration scientifique, solidement étayée.

Ne manquent pas non plus du livre de M. Vodă Căpușan ni les considérations

sur Caragiale „auteur comique”, ni celles reliées à l'auteur tragique”. Ce n'est pourtant pas de la manière dont l'illustre écrivain a su enrichir ou servir les genres „classiques” qu'elle nous entretient, mais du créateur de mythes modernes, de l'artiste qui a lutté pour discréditer les faux mythes en leur substituant les vrais.

L'aspect le plus passionnant et d'ailleurs nouvellement découvert par elle dans l'œuvre de Caragiale est celui de sa permanente relation avec les lecteurs, avec le monde. Il ne s'agit pas d'une relation abstraite, mais bien concrète au contraire, celle du publiciste qui écrit pour ses lecteurs, qui entend les attirer, les conquérir par une adresse directe ; c'est aussi celle de l'homme de théâtre désireux d'être immédiatement compris, maître de ses moyens et des secrets de son métier. De là, l'un des grands thèmes de la création de Caragiale, à savoir reconnaître de la grande influence exercée par les moyens de communication, par les journaux et leur lecture, reconnaître que la lecture de la gazette signifie un véritable acte d'initiation (voir *O noapte furtunoasă* de Caragiale). En analysant ce que l'on a appelé le „texte impur”, Maria Vodă Căpușan se réfère à la manière dont le dramaturge insère dans ses nombreuses esquisses les petites annonces des journaux, les faits divers, les télégrammes etc. Il crée ainsi un ton de parodie et, dans le même temps, il met les bases de la future technique des „collages”

solidement plantée beaucoup plus tard par l'apport des arts plastiques.

Sans nullement nier le réalisme de l'œuvre de Caragiale, l'auteur attire cependant l'attention sur le fait que l'apprécier et en porter des jugements de valeur seulement à partir de ses liens avec l'époque et la force d'observation de l'écrivain dénote une optique par trop bornée. Car, il transgresse son temps par sa capacité de généraliser l'expérience humaine, par sa force de créer de nouveaux „mythes” — celui de la „dépersonnalisation” (voir son unique et inimitable „propre-à-rien”), celui de „l'individualité retrouvée” (né de son désir de fraterniser avec tous ses semblables, de transgresser le quotidien). Ses innombrables „propre-à-rien”, sans personnalité, sans nom ou avec des noms de leur espèce, qui se laissent facilement manoeuvrés par tout ce qu'ils entendent, qui prêtent foi à tout ce qu'on leur dit sans distinguer entre vérité et mensonge, ne sont que les précurseurs des aliénés de la littérature contemporaine, les suggestives incarnations de nombre de thèmes majeurs des écrivains modernes. Sans contredit, Caragiale leur oppose le type du genre de Ion (*Năpasta*) ou bien les héros de ses nouvelles, tous ceux qui entendent lutter pour la justice et souffrir pour l'humanité.

D'après Maria Vodă Căpușan, sa création renferme un autre héros encore, moins ordinaire celui-là : le public. Caragiale l'observe avec attention et avec cœur. Le public est toujours présent. Tout autant dans *O scrisoare pierdută* que dans ses nombreuses esquisses, pièces etc. Vivant, sensible, attentif, bruyant, influençable. L'écrivain le décrit, l'observe, l'apprécie, le critique, le dépeint amorphe ou personnifié, mais toujours authentique et convaincant. Il détermine pour une bonne part la valeur de l'œuvre caragialienne car il accentue le caractère oral de celle-ci : ce public impose un verbe percutant, coloré, suggestif ; il impose même une bonne visibilité, car Caragiale est non seulement un grand écrivain mais aussi un grand dramaturge, qui en affirmant désigne.

Incitant et téméraire, le livre de Maria Vodă Căpușan se range parmi les meilleures études sur Caragiale. Il dénote dans le même temps qu'il existe nombre d'aspects inexplorés, d'autant plus que l'on se trouve, avec Caragiale, devant un cré-

ateur de „signes” et que la distance entre signifié et signifiant n'est pas, chez celui-ci, des moindres.

Ileana Berlogea

* * * Collection IZVOARELE MUZICII ROMÂNEȘTI, vol. I et II, éditeur : pr. Gheorghe Ciobanu, Bucarest, Ed. Muzicală, 1976, 1978.

Si les recherches roumaines d'histoire ou d'histoire de la littérature témoignent de maturité, c'est qu'elles se fondent sur des sources documentaires dûment et depuis longtemps constituées, alors que la publication systématique des matériaux musicaux ne date que depuis peu. En effet, ces dernières années seulement a pris forme la précieuse initiative de publier une série intitulée «*Sources de la musique roumaine*» qui comprend plusieurs volumes. Nous nous arrêterons ici aux deux premiers : ils renferment des recueils de folklore et de chansons profanes (pour ainsi dire „du siècle”) — vol. I — ainsi que des mélodies vocales, instrumentales et psaltiques des XVI^e–XIX^e siècles — vol. II —. Tous les deux ont été édités par le professeur Gheorghe Ciobanu.

Le plan d'édition de toute la série, tel qu'on le propose dans la préface du I^{er} volume, même s'il est encore susceptible d'ajouts, offre néanmoins une image suffisamment circonscrite des principales lignes de développement de la musique à travers les époques de l'histoire du pays et à partir des plus importantes catégories de documents qu'il est opportun de publier. L'ensemble de l'édition ne peut, pour des raisons objectives, correspondre à la chronologie des sources — le stade actuel des recherches ne permettant pas cet ordre idéal — de sorte qu'au lieu de comprendre les plus anciens témoignages, le premier volume porte tout au contraire sur le XIX^e siècle. L'époque proposée par l'éditeur va de 1823 à 1866, soit un temps marqué par l'apparition des premiers textes imprimés de musique psaltique dûs, à Macarie Ieromonahul (l'hiéromoine Macaire), et par le premier concert symphonique. On pourrait objecter que ces deux événements se produisant sur des plans différents — l'un sur celui de la création, l'autre sur celui de la vie musicale — il est difficile d'établir une conne-

xion entre leurs lignes de développement bien qu'ils s'inscrivent dans la même époque historique. Le choix d'un moment lié toujours à l'activité de création musicale aurait sans doute été préférable (je veux dire, bien entendu, que le second événement), mais, du fait que le volume comprend les recueils de compositions d'Eftimie Murgu, I. A. Wachmann, Carol Mikuli, Anonymus Moldavus ainsi que les fameuses chansons profanes, „du siècle”, il est parfaitement représentatif pour l'esprit de l'époque, pour le répertoire alors en circulation, pour les différents niveaux d'une culture musicale en un temps qui peut se définir par la complexité de son instabilité. Rien de plus ardu en effet que de fixer la silhouette d'une époque et le fait que le volume offre une image vraisemblable et finement nuancée est le grand mérite de cette anthologie.

Le II^e volume embrasse une aire temporelle plus vaste — les XVI^e—XIX^e siècles — ce qui forcément nous met en présence de matériaux diversifiés. Sa structure formée de trois sections — musique instrumentale, vocale et psaltique — pourrait faire naître la question si la dernière (les mélodies psaltiques) n'est pas contenue dans la seconde? Quoiqu'il en soit, les matériaux musicaux sélectionnés pour être ainsi réunis sont d'un intérêt majeur car étant en partie inédits, en partie répandus dans des publications difficilement accessibles, c'est bien pour la première fois qu'ils sont rassemblés entre les couvertures du même livre, posant les bases documentaires de ce qui commence à se configurer comme étant le paysage de la civilisation musicale roumaine depuis le XVI^e siècle au XIX^e.

D'une utilité extrême et dénotant un esprit scientifique exemplaire, probe et méticuleux de surcroît, est la table de circulation des mélodies jointe à chacune des pièces. Un gigantesque travail, poursuivi avec une patience de bénédictin, met ainsi à la disposition du chercheur la „biographie” de chaque mélodie, offrant par cela même un très intéressant matériel d'analyse à la sociologie de la musique, à l'histoire de la vie musicale et même de la poésie.

Pour finir comment ne pas souligner l'œuvre d'érudition que représentent les études introductives et notamment celle du II^e volume? Le professeur Gheorghe Ciobanu y apporte de précieux éclaircisse-

ments dans nombre d'aspects insuffisamment ou du tout approfondis jusqu'à présent — tel, par exemple, l'apparition en Transylvanie du répertoire de cantiques et de chants moraux d'influence protestante qui, avec le temps, ont même pénétré dans le folklore.

La collection „Sources de la musique roumaine”, inaugurée par ces deux volumes dans l'édition du pr. Gheorghe Ciobanu et d'une tenue scientifique remarquable, doit compter pour l'une des plus notables et méritoires réalisations des Editions Musicales qui, par des publications de ce genre, assurent des instruments d'une absolue nécessité pour étayer une musicologie scientifique animée d'un souffle moderne.

Elena Zottoriceanu

MANUELA CERNAT, *A Concise History of the Romanian Film*, Bucarest, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982

S'adressant au lecteur de l'étranger, peu familier — ou du tout — du cinéma roumain, le volume ci-dessus se propose de diffuser son histoire et ses réalités au-delà des frontières de la Roumanie. C'est donc principalement d'un acte de propagande qu'il s'agit, auquel cependant s'ajoute celui de l'information scientifique car le livre est, au même titre, destiné à ceux des spécialistes qui seraient désireux d'apprendre quelque chose de précis (chronologie, générique, teneur, forme etc.) sur une production cinématographique dans l'ensemble peu connue.

L'importance de cet ouvrage est particulièrement grande car, dans le paysage des éditions de ce genre, il constitue une première absolue. A l'exception de quelques articles parus dans les dictionnaires et encyclopédies étrangères et de chapitres insérés dans les histoires du cinéma universel, on n'a presque rien écrit jusqu'à présent sur le film roumain dans une langue de circulation mondiale.

Comprenant fort bien sa première mission, le livre y correspond pleinement. Non seulement parce que l'auteur présente sous un jour favorable le phénomène, mais surtout parce qu'elle met en lumière l'effort accompli pour constituer un cinéma national en tant que teneur

et forme et de surcroît un cinéma qui aspire à l'unité dans la diversité. Soucieuse de ne pas négliger un seul moment, tant peu important soit-il, un seul film significatif (ou même moins significatif s'il s'agit de l'entre-deux-guerres où la production n'était que sporadique), Manuela Cernat se penche tour-à-tour sur la fébrilité des premières recherches, sur le désir de chaque réalisateur d'imposer sa propre personnalité tout en contribuant au progrès de la création filmique, sur le développement incessant du phénomène.

Bien que réduit comme étendue (120 p.), le volume passe en revue toute l'histoire du cinéma roumain, depuis les premières projections en public de 1896 et jusqu'aux productions des années '70. L'auteur choisit une formule de présentation que dicte le matériel même : un exposé chronologique des événements enregistrés pendant les premiers temps — l'époque des pionniers (1896—1949) — et un groupage par thèmes de la production cinématographique beaucoup plus abondante des dernières trente années. En dépit du fait que leurs structures soient différentes, les présentations des deux époques ont quelques traits communs qui prêtent au livre unité

et souplesse. Il s'agit d'un côté de l'incessante préoccupation de l'auteur d'insérer le plus de données et de titres possibles et, d'un autre côté, de marquer les moments-clé de l'évolution du film en Roumanie. Tout en n'ayant pas la possibilité d'analyser les choses en profondeur (par manque d'espace et à cause du caractère même de l'ouvrage), l'auteur réussit à broser en quelques phrases le profil de chaque film plus important et de le placer dans l'ensemble des créations cinématographiques là où sa valeur l'impose. Loin d'être facile à réaliser, cet effort de synthèse l'auteur l'accomplit par le truchement d'un discours animé, aux teintes vives, mais bien équilibré pour autant, qui rend la lecture aisée et fort agréable.

Sans aucun doute, ce livre ne constitue qu'un premier pas sur le chemin de la diffusion à l'étranger de la biographie du film roumain. Le lecteur attend cet ouvrage d'ampleur où le phénomène cinématographique soit l'objet d'une analyse poussée, avec toutes les implications requises dans la culture contemporaine du pays.

!

Cristina Corciovescu

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 25 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea, Victoriei, 77104 Bucarest, Roumanie.

—R—M—ISSN 0080—2638



I. P. Informația — c. 1651

Lei 40